



العدد ٧١
يوليو - أغسطس - سبتمبر
٢٠٠٦





إهـــــــداء٢٠٠٨
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة



الفنون الشعبية

العدد ٧١
يوليو - أغسطس - سبتمبر ٢٠٠٦

مجلة علمية محكّمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف





● الأسعار فى البلاد العربية:
سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (٤ أعداد) مضافًا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولاراً
أوروبا: ١٦ دولاراً
أمريكا وكندا: ٢٠ دولاراً
مضافًا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.
* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ ـ ٥٧٧٥١٠٩

لوحات العدد:

للفنان: **إيهاب شاكر**

رسام ومصمم جرافيكى، عمل بالصحافة منذ عام ١٩٣٥، حين قدّمه للعمل فى جريدة الجمهورية أستاذه عبد السلام الشريف، انضم إلى أسرة تحرير مؤسسة روز اليوسف ١٩٦٠، وتولى رسم غلاف روز اليوسف بالتناوب مع الفنان جورج البهجورى، قدّم الكثير من الشخصيات الكاريكاتورية فى مجلة «صباح الخير»، قام بالرسوم المصاحبة لأعمال كبار الأدباء. عمل بصحافة الطفل والرسوم المتحركة ومسرح العرائس، ورسم وكتب العديد من كتب الأطفال.

حصل على عدة جوائز محلية ودولية وجائزة أحسن أفيش لتصميم بوستر فيلم «الكيت كات» للمخرج داود عبد السيد.

السكرتارية الفنية:

أحمد توفيق
شيماء موسى
مادلين أيوب
هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية:

أحمد بهى الدين أحمد
دعاء مصطفى كامل
على سيد على
مروان حماد

التنفيذ:

سمير خليل
عصام إبراهيم

صورتا الغلاف:

الأمامى: للفنان **على دسوقى**

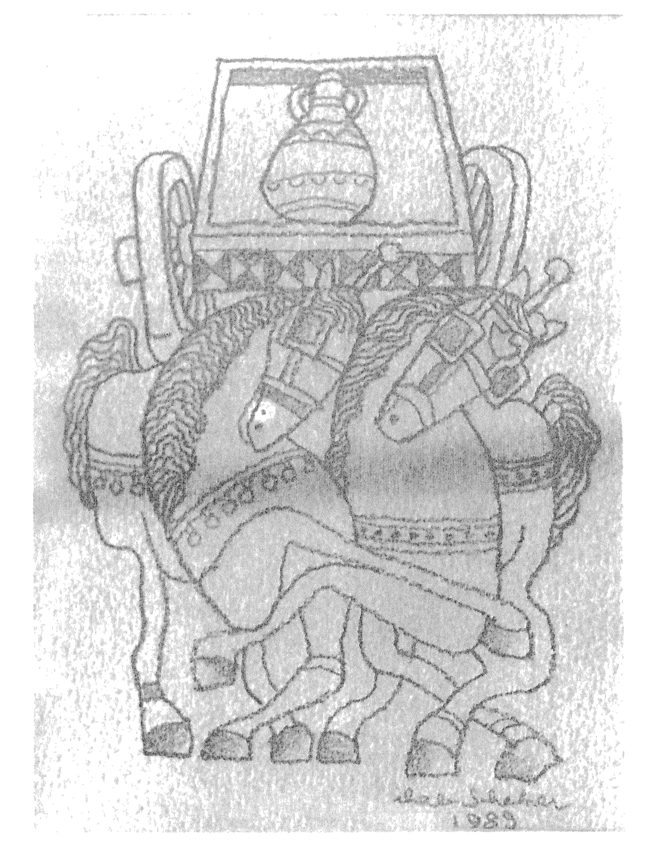
الخلفى: دلاية من واحة سيوة

البريد الإلكترونى:

alfununalshaabia@hotmail.com
ahmadhafiz3000@yahoo.com

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨



بكائيات للجياد

أحمد على مرسى

يتذكر المصرى، كلما فقد عزيزاً، كلَّ الأعزاء الذين فقدهم، ويتذكر موته هو أيضاً.. وعندما تترجم الباكية حزنها ولوعتها لفراق الأب أو الابن أو الأم أو الأخ أو الأخت أو الزوج أو غيرهم من الأهل أو الأصدقاء فى عديدها عليهم، فإنها لا تبكيهم وحدهم - فى واقع الأمر - وإنما تبكى نفسها، وتبكى الأحياء الذين يشاركونها الحزن واللوعة، فى لغة فريدة، تواجه - ويواجه بها من يشاركونها - الموت، فى محاولة إنسانية للتغلب على تهديده لها ولهم.

وأجدنى - على نحو ما - فى الموقف نفسه، وأنا أكتب عن سمير سرحان، وعن محمد رجب النجار، وعن فاروق خورشيد، لا باعتبارهم مبدعين أثروا الحياة الثقافية والعلمية، ولا باعتبارهم أعلاماً تركوا بصمات يعرفها القاصى والدانى.. وإنما باعتبار أن كلاً منهم إنسان.. وإنسان فحسب، ربطتنى به علاقة بدأت بالثقافة والعلم، ثم تجاوزتهما إلى آفاق أكثر رحابة، وأبعاد أكثر عمقاً.. ربما كانت الثقافة والعلم هما المهاد الذى جمعنا.. لكن شيئاً آخر هو الذى وثق عرى الصداقة بيننا. أجدنى وأنا أكتب الآن عن سمير سرحان وعن محمد رجب النجار وعن فاروق خورشيد أتذكر أبى وأخى وأختى، وأخوال وأعمام، وأصدقاء رحلوا، وأتذكر أننى أنا الآخر أنتظر..

واللهْ الوَجيعَةْ (المصيبة) دوِّبتْنى دُوبْ
خلّت عضايا (عظامى) كيفْ رقَيق التُّوب (الثوب)

والله الوجيعْة دوِّبتنى يا ناس
خلّت عضايا كَيف رقيق الشاشْ(*)

سمير سرحان:

أتذكر أننى ذهبت لزيارة سمير فى باريس إبّان تلقّيه العلاج هناك.. كنت متوتراً قلقاً، خائفاً من اللقاء.. ماذا أفعل؟! وماذا أقول له؟! انتهى التوتر والقلق، بمجرد أن فتح لى الأخ العزيز «أحمد» زوج أخته باب الشقة التى كان يعيش فيها هناك، فإذا بى أمام سمير فاتحاً ذراعيه، مبتسماً كعادته «إزَّيكْ يا بوحميد.. إنت هنا من إمتى؟!.. منعت نفسى بجهد شديد من البكاء، وأنا أراه شاحب الوجه مغطيّاً رأسه، بعد أن تساقط شعره. لم يعطنى الفرصة لأقول شيئاً أكثر من «وحشتنا يا بو سمره، الناس كلها بتسأل عليك، وبتدعى لك».. «اسمع يا بو حميد أنا عارف إنك بتحب السمك، هنتعشى أنا وأنت وأحمد وزوزو (أخته) سوا، وها أكّلك سمك وكلّ السّى فود Sea Food اللى نفْسك فيه.. أجدع من السى فود بتاع إسبانيا، آخر نكتة إيه يا بوحميد». هكذا كان سمير سرحان محباً للحياة.. محباً لأصدقائه وللناس.. محباً لكل ما يُفرح القلب، ويُسعد النفس، ويبهج الروح، رغم كل شىء.

وبعيداً عن مشاعر الحزن الشخصي لفقد سمير سرحان الصديق، ورفيق الأحلام على مدى ثلاثة وأربعين عاماً، يبقى للعزيز سمير فضل خاص على هذه المجلة.

أعود بالذاكرة إلى منتصف الثمانينيات، عندما تولى سمير سرحان رئاسة الهيئة المصرية العامة للكتاب.. كنا نجلس متجاورين كعادتنا باعتبارنا عضوين في مجلس كلية الآداب، همس في أذني أنه يحتاج إلى أن أساعده على تنفيذ ما يحلم به للهيئة. كتبت له على ورقة صغيرة مداعباً «خلّيك جدع، ورجّع مجلة الفنون الشعبية، وأنا تحت أمرك»، قرأ الورقة التي مازلت أحتفظ بها، ونظر إليّ مبتسمًا وكتب «موافق فوراً».. ووقّعها، وعادت المجلة عام ١٩٨٧، وظلّت لتصبح الآن المجلة الوحيدة التي تعنى بالمأثورات الشعبية في عالمنا العربي، بعد أن توقفت المجلات المماثلة لسبب أو لآخر، للأسف الشديد.

كان حماسه للمجلة هائلاً، وحفاوته بها صادقة، وظل يدعمها حتى عندما عانت كل مجلات الهيئة صعوبات لا يد له فيها، فتعثر بعضها، وتوقف البعض الآخر.

تظل هذه المجلة وفية لسمير سرحان، معترفة بفضله عليها، وعلى الثقافة عامة، بما حلم به وأنجزه، وهو كثير كثير، يعترف له به من اختلفوا عليه قبل من اتفقوا معه.. كان سمير كما تقول إحدى البكائيات:

زرعناها.. شجرة في جنينه..
شجرة في جنينه..
منها نقطف.. ومنها تضلّل علينا..

محمد رجب النجار:

يقول مثل شعبي مصري، «**من مات أبوه ملّك رُشْدُه، ومن مات أخوه انكسر ضهره** (ظهره)، **ومن ماتت أمه كُتُر** (كثُر) **همُّه**».

ولقد فقدت أخي محمد رجب النجار.

دانا ما يشيل حمولى إلا جَمَلْ..
إلاّ جمل..
جمل قادر..
ومين يعينّى (يعيننى) **زيَّك** (مثلك)
على دا الزمان الغادر.

هكذا كان محمد رجب النجار لي، وهكذا كنت له.. جمعنا حب المأثور الشعبي والإخلاص لأصحابه.. كما جمعتنا قبل هذا وبعده صداقة كانت عوناً - لي وله - على الزمن وأحواله..

ربما حكيت يومًا بشكل مفصّل عن ذلك.. فالمقام هنا لا يسمح .. والموقف عسير..

فاروق خورشيد (شيخ العرب):

الكريم على نفسه.. الكريم على أصدقائه لأنه أكرمهم..

في مكتبه/ بيته، كان لقاء الثلاثاء من كل أسبوع على مدى سنوات وسنوات، يلتقى أطياف وألوان من المثقفين.. وكان هو واسطة العقد..

كان ما أحسنه في الجمع وسْطَاني
تميل الجموع يقول لها إتْقَامِي (استقيمى)(*)

في هذا اللقاء تعلمت الكثير.. فقد كان اللقاء منتدى ثقافياً حـرّاً، يناقش كل شيء، في الأدب، وفي الموسيقى، وفي السياسة. وفي كل شئون الحياة.. وكان اللقاء صحبة حميمة تجمع أكثر من جيل.. جيل الأساتذة، وجيل الزملاء الأصدقاء، وجيل الزملاء، وجيل التلاميذ وكنت منهم. لقاء يجمع مجموعة دائمة توقف الثلاثاء عندها.. عند فاروق خورشيد، ويجمع آخرين عابرين من كل مكان.. الكل يعرف أن مساء الثلاثاء موعد مقدس وأن «شيخ العرب» في الانتظار.. كما تقول البكائية..

كان فاتح داره..
شيخ العرب .. كان فاتح داره
يُطعِم ويكرم كل من زاره..

هل من حقي أن أضيف «يطعم ويكرم، ويعلّم كُلّ من زاره».. فهكذا كان..

الهوامش:

(*) البكائيتان من: أحمد توفيق، **أغنيات الفراق (تراث الحزن في صعيد مصر)**، سلسلة التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

هذا العدد

فقدت الحركة الفولكلورية المصرية والعربية واحدًا من فرسان دراسات الأدب الشعبى الكبار، وأحد جيادها الأصيلة ـ على نحو ما يعبر الأستاذ الدكتور **أحمد على مرسى** فى بكائياته التى تتصدر هذا العدد والتى رثا بها كل من الدكتور **سمير سرحان** والدكتور **محمد رجب النجار** والأستاذ **فاروق خورشيد** - أما الدكتور **النجار**، فهو الفارس الذى نقدم فى هذا العدد ملفًا حوله وحول إنجازه فى حقل دراسات الأدب الشعبى.

نستهل دراسات هذا الملف بدراسة الدكتور **محمد رجب النجار** المعنونة بـ «حاضر الأدب الشعبى فى ضوء الثقافة القومية المعاصرة» والتى يحدث فيها ثنائية الثقافة العربية ـ بمعناها الأنثروبولوجى ـ بين ثقافة النخبة الفكرية وثقافة العامة، والتى نتجت عنها ثنائيات ضدية كثيرة، لايزال الجسم الثقافى العام يعانى منها حتى الآن. منها ثنائية الثقافة نفسها، بين ثقافة معترف بها، وأخرى غير معترف بها. الأولى تمثل ثقافة المركز، أو الثقافة العالمة، وهى الثقافة الرسمية أو المرجعية. والأخرى ثقافة الهامش أو الأطراف؛ وهى الثقافة الشعبية غير المعترف بها أو بشرعية نصوصها الإبداعية، من قبل الثقافة العالمة. وقد توالدت أيضًا عن ثنائية الخطاب الثقافى العربى ثنائية أخرى هى ثنائية الخطاب الأدبى، فأصبح لدينا ما يسمى بأدب المركز، وهذا هو الأدب الرسمى، وهو المعترف به. وما يسمى بثقافة الأدب المهمش، الذى يتضمن الموروث السردى العربى، والموروث الأدبى الشعبى، والموروث الملحمى العربى. وعلى الرغم من أن الثقافة القومية الموروثة فى عصر العافية السياسية لم تعرف مثل هذه الازدواجية الثقافية والأدبية، على النقيض من حالها فى عصور الأفول الحضارى، فإننا كررنا الخطأ ثانية مع بدايات عصر النهضة الأدبية الحديثة. ولو أن نهضتنا سارت مسارها الطبيعى، وسايرت حركة التطور الطبيعية، فتطورت عن فنونها الشفهية أو الشعبية، لكان لها الآن ـ وللدراسات الأدبية والنقدية فى جامعاتنا العربية ـ شأن آخر.

تحت عنوان «مصباح فى قلب الأمة»، تعيد مجلة «الفنون الشعبية» نشر مقدمات الروائى والكاتب الكبير **خيرى شلبى** لأربعة كتب أعيد طبعها للدكتور **النجار** فى سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية الصادرة عن الثقافة الجماهيرية، وهى أول سلسلة عربية فى مجال المأثورات الشعبية المصرية والعربية. وتضفى تصديرات الأستاذ **خيرى شلبى** بهاءً خاصًا على كتب السلسلة، كما يبدو من المجموعة المنشورة فى هذا العدد، حيث أضاءت ـ بقلم رشيق ـ مضامين كتب الدكتور **النجار**، وأهميتها فى الثقافة والمكتبة العربية. تتصدر هذه المقدمات الكتب التالية: جحا العربى: شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير. سيرة على الزيبق المصرى (جزءان). فولكلور الحج: الأغنية الشعبية نموذجًا. من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى (جزءان).

حسب السياق الزمنى للنشر، قام الدكتور **مصطفى جاد** بفهرسة كتب الدكتور **النجار** ودراساته وبحوثه ومقالاته. مستهلاً دراسته الببليوجرافية بمدخل يؤكد فيه أصالة الرؤية لدى النجار، كما يؤكد اتساع رؤيته العلمية فى دراسة الأدب الشعبى؛ حيث لم يترك مجالاً من مجالات الأدب الشعبى إلا طرقه. فلقد قام بدراسة الشعر الشعبى، والأغنية الشعبية، والشعر الساخر، والشعر النبطى، وأهازيج الأطفال، والإبداعات الشعبية فى الاحتفالات الدينية، خاصة احتفالية الحج. كما قام بدراسة الأمثال، والأحاجى والألغاز فى التراث العربى، ولم يكتف بهذا الحد؛ بل اهتم بدراسة القيم والعادات والتقاليد العربية، والطب النبوى أو الطب البديل، فضلاً عن اكتشافه لأنواع جديدة فى الأدب الشعبى لم تكن مدرجة من قبل، مثل بحثه فى «المعاظلات اللسانية». ولقد وضح الدكتور **جاد** بعض الكتب التى أعيد طبعها مرات عدة، ورصد بحوث المؤتمرات العربية والدولية التى نشرت فى كتب.

أما الباحث **مسعود شومان**، فيقدم مقاربة أولى للمشروع العلمى للدكتور **محمد رجب النجار**، يؤكد فيها أن أهمية دراسات الدكتور **محمد رجب النجار** تكمن فى عودتها إلى ينابيع مصدرية تراثية مهمة، هذه العودة لم تكن دعوة للماضوية، أو رغبة فى إشباع خرافة الأبوة؛ وإنما لتجذير عناصر الموروث الشعبى الحى، بالبحث عن وجوهه فى بطون الكتب، حيث رصف الدكتور **النجار** الطريق البحثى فى هذه المنطقة، بحيث يعد عمدته فى الوطن العربى، لم يترك مجالاً إلا سلكه، فمن السرد الشعبى الذى يؤسس من خلاله طابعًا موسوعيًا جديدًا عبر الجدل معه، وإعادة النظر فى المتواتر من مقولات عن تراثنا القصصى. ويرى الأستاذ **شومان** أن التأمل الدقيق لمشروع الدكتور النجار يضعنا أمام طريق ممتد يراوح بين الشعر والسرد، ليكشف عن التعالق بين هذين الفنين. من هنا، فإن غزارة الإنتاج وعمقه يدفعان إلى العودة إلى إسهاماته المهمة التى تعد بحق فتوحات مغامرة تتسلح بالعلم، دون أن تفقد فضيلة الدهشة أمام كنوز تراثنا ومأثورنا الشعبى.

وحول قضية «تحقيق التراث بين الشفاهى والمكتوب»، يكتب المحقّق **هشام عبدالعزيز** عن موقف الدكتور **النجار** من هذه الإشكالية مستهلاً دراسته بالحديث عن فكرة التخصص فى مجال تحقيق التراث. كما تحدث عن توفيق الدكتور **النجار** فى اختيار النصوص التراثية التى حققها «**فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**»، و«سيرة على الزيبق». مبيِّنًا، أن اختيار النصين جاء متسقًا والجهد العلمى للنجار طوال رحلته العلمية؛ حيث اهتم طوال حياته بالسرد ذى البعد الشفاهى. ولقد اتبع الدكتور **النجار** مجموعة من المعايير المنهجية فى تحقيقه، هذه المعايير ليس لها من غاية سوى المحافظة على لذة القص التى لا يريد أن تقطع بحاشية هنا أو هناك، ويوضح **هشام عبدالعزيز** المشقة الحقيقة فى ما كابده الدكتور **النجار** فى تحقيق نصيه الكبيرين، ليس فى صعوبة النصين فحسب؛ وإنما لأن هذه النوعية من النصوص التراثية يتم تحقيقها دون وجود حقيقى لنصوص أساسية يعتمد عليها فى تحقيقها.

توضح الباحثة **دعاء مصطفى كامل** فى دراستها المعنونة بـ «الألغاز الشعبية العربية؛ قراءة فى مشروع الدكتور **محمد رجب النجار**» أن للألغاز الأدبية فى تراثنا أشكالاً متعددة، منها الأوابد، ونوع من الألغاز النثرية يستخدم فى اختبار البداهة، ونوع يستعمل فى نقد الشعر، ونوع من المحاجاة فى القافية، والألغاز السياسية، وألغاز المحاورات، وألغاز المطيرات، والحكايات اللغزية، والألغاز الاختبارية التى ترد أثناء الحكايات اللغزية المرحة التى تدور حول شخصيات المتحامقين كشخصية جحا. ولقد عكف الدكتور **النجار** على دراسات الأقدمين فى تعريف فن اللغز وجمعه وتصنيفه ووظائفه وخصائصه. ومن خلال دراستها، ترصد **دعاء مصطفى** جهود الدكتور **النجار** العلمية فى ذلك المجال، مسقطة الضوء تحديدًا على دراستين هما: فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى، ومعجم الألغاز الشعبية فى الكويت.

انطلاقًا من اعتبار **توفيق الحكيم** رائدًا فولكلوريًا من رواد الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبى والفنون الشعبية، وليس رائد المسرح العربى الحديث فحسب، يقدم الأستاذ **حمدى عبدالمنعم** عرضًا لأحد مؤلفات الدكتور **النجار**: «توفيق الحكيم والأدب الشعبى، أنماط من التناص الفولكلورى»، الصادر عن دار عين

للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. وينقسم هذا الكتاب إلى مقدمة بعنوان «إضاءة وتأسيس»، ثم تليها مباحث عدة، ينقسم المبحث الأول إلى دراستين، الأولى تغطى مرحلة التنشئة الاجتماعية للحكيم فولكلوريًا، والثانية تجلى لمرحلة التنشئة الثقافية للحكيم فولكلوريًا. المبحث الثانى بعنوان «الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحى»، وينقسم إلى ثلاث دراسات تتناول وعى الحكيم الفنى والنقدى بالفن الشعبى. الأولى تتناول مراحل التأسيس الموضوعاتى باعتبارها أفكارًا ورؤى وقضايا تشكل العمود الفقرى فى الأدب والفن. والثانية ترصد مراحل التأسيس الفنى والأدبى واللغوى، ويختمها بمرحلة التأسيس الشعبى أو شعبية المسرح. والثالثة يعالج فيها الدكتور النجار أربع مسرحيات للحكيم: مسرحية نهر الجنون ونمط التماهى النصى، ومسرحية مجلس العدل ونمط التوالد النصى، ومسرحية السلطان الحائر ونمط التناص المضمر، ومسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميتاتناص.

فى مقاله المعنون بـ «جحا المغلوب الساخر الفائز دائمًا بين الحقيقة والفولكلور»، يقدم الأستاذ **صبحى موسى** عرضًا لكتاب الدكتور **النجار** «جحا العربى شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير»، وهو كتاب ذو أهمية لدى باحثى الفولكلور، لا يسعى فيه الدكتور **النجار** إلى إثبات الواقع التاريخى لشخصية جحا من خلال البحث فى كتب التراث فحسب؛ بل يجمع كل شتات الظاهرة ويقوم بتقسيمها حسب ما يتجمع إليه من عناصر، فقد ذهب الدكتور **النجار** إلى أن القدامى قد تحرجوا من نسبة النوادر التى يتناقلها الناس إلى هذا التابعى الجليل، فذهبوا إلى أن أبا الغصن ليس جحا، لكن الأخير عاش فى زمنه ومات فى العام نفسه. وإذا كان الحال هكذا مع الوجه العربى لجحا، فإنه ليس أقل تعقيدًا منه فى الوجه التركى الذى حمل اسم الخوجة نصر الدين جحا. وقد عرض **النجار** لكيفية تطوير الخيال الشعبى لشخصيته الملهمة جحا من الشكل الرسمى «التابعى المحدث المتندر»، ليكون كل أوجه الحياة، بدءًا من القاضى ونديم الحاكم، وانتهاءً باللص والصعلوك والفاحش، مرورًا بالزوج والابن والأب المتزوج والمطلق والطفيلى وغيرها من الأشكال الاجتماعية.

أما كتاب الدكتور **النجار** المعنون بـ «الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى»، فيعرض من خلاله الباحث **أحمد بهى الدين أحمد** أفكار الدكتور **النجار** حول الأدب الملحمى المتمثل فى نصوص السير الشعبية. وقد جاءت دراسات الكتاب فى خمسة أبواب. الباب الأول منها حوى ثلاثة فصول، الفصل الأول: الأدب الملحمى، التعريف والتاريخ. والفصل الثانى: البنية المورفولوجية والدلالية الكبرى. والفصل الثالث: البنية المضمونية، قراءة وظيفية أو قضايا البطل فى السير الشعبية. أما الباب الثانى، فقد جاء بعنوان مصر فى السير الشعبية وعبقرية المكان، وتناول ثلاث سير كانت مصر محورها، فالسيرة الأولى «سيف بن ذى يزن» أو ملحمة النيل. والسيرة الثانية «الظاهر بيبرس» أو ملحمة مصر المملوكية. أما الثالثة، فهى سيرة «على الزيبق المصرى» وفن المقاومة فى مصر العثمانية. والباب الثالث من الكتاب جاء ليرصد دور المرأة فى الخطاب الملحمى الشعبى، متخذًا من سيرة «الأميرة ذات الهمة» نموذجًا. والباب الرابع حاول فيه الدكتور **النجار** أن يبرئ المبدع الشعبى من إنتاج سيرة كسيرة «فيروز شاه» التى أعلت من الجنس الفارسى على حساب الجنس العربى. وأكد أنها ترجمة شعبية لشهنامة الفردوسى. وأخيرًا الباب الخامس الذى يتناول «سيرة العرب»، أو قصة الصراع بين الأنا والآخر.

ويكتب **علاء محمد رجب النجار** شهادته عن الدكتور **النجار** بوصفه أبًا رحيمًا، وزوجًا كريمًا، وأخًا محبًا، وصديقًا وفيًا. كما يكتب عن سمات الدكتور **النجار** الخلقية وطباعه النفسية.

فى دراسة الباحث **فارس خضر** المعنونة بـ «فض الاشتباك بين الأنثروبولوجيا والفولكلور»، يؤكد أن المناخ العلمى الجاد لو توافر للباحث حتى لو كان فى غربة عن وطنه، لأصبح خير دافع للإنجاز المتفرد، بعكس المناخ العلمى الطارد والكاره للعلم الذى يحد الرؤية ويقزم الخيال ويقتل الإبداع، هذا ما يخبرنا به المنجز العلمى الرصين **للنجار**، فقد أثبت أن تأثير الغربة عليه كان إيجابيًا. و**النجار** بوصفه باحثًا فى الفولكلور العربى كان همه إعادة قراءة التراث الفولكلورى العربى فى ضوء معطيات علم الفولكلور، بما يؤكد التواصل

الثقافى/ المعرفى، والعلمى/ المنهجى، بين المدون والمتفاعل فى الثقافة المعاصرة. ولقد رأى **النجار** صراحة أن يبدأ دور الفولكلورى عندما ينتهى الأنثروبولوجى من دراساته الميدانية، إذ من الممكن - فى تصوره - أن يبدأ الباحث بدراسة النص الإبداعى، ليصل من خلال التحليل لفهم معتقدات الجماعة الشعبية ومعارفها وقيمها، على أن يتمحور عمل الباحث الفولكلورى حول تلمس الجوانب الفنية/ الجمالية، للوقوف على عبقرية الإبداع الشعبى. وقد أشار **النجار** إلى دور تكاملى بين الأنثروبولوجى والفولكلورى. فالأنثروبولوجى يتخذ من النص الفولكلورى - الجمالى - شاهداً على تأكيد ملامح ظاهرة اجتماعية أو ثقافية، والفولكلورى بدوره لا غنى له عن الأنثروبولوجى الذى يقدم له السياق الاجتماعى الذى يتم فيه ومن خلاله إنتاج الإبداع الشعبى أو إعادة إنتاج النص الفولكلورى.

أما الباحث **خالد أبو الليل**، فيقدم عرضًا وافيًا لكتاب **النجار** المعنون بـ «أبو زيد الهلالى: الرمز والقضية» لافتًا الانتباه إلى عدد من الدراسات التى أنجزها الدكتور **النجار** فى موضوع السيرة الشعبية، والسيرة الهلالية على نحو خاص، مثل دراسته: «البطل فى الملاحم والسير الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية» ودراسته: «مدخل إلى التحليل البنيوى للسير الشعبية نظريًا وتطبيقيًا»، وكتابه الذى صدر مؤخرًا عن هيئة الكتاب بعنوان: «الأدب الملحمى فى التراث العربى»، ثم يركز الأستاذ **خالد** على عرض محتوى كتاب «أبو زيد الهلالى» المكوَّن من مقدمة وفصلين، موضحًا فى ثنايا عرضه أهم القضايا التى يطرحها الكتاب فى مجال دراسة السيرة الهلالية.

فى دراسته المعنونة بـ «محمد رجب النجار وقضايا دراسة السيرة الشعبية»، يتناول الباحث **محمد حسن عبدالحافظ** جهود الدكتور **محمد رجب النجار** فى دراسته لمتون السيرة الشعبية المصرية والعربية بنماذجها المختلفة، مشيرًا إلى الإضافات المهمة التى قدمها الدكتور **النجار** فى هذا المجال، وإلى إفادته من أدوات المناهج النقدية الحديثة؛ حيث قدم نماذج تطبيقية جديرة بالتقدير والاهتمام. ويتحدث **عبدالحافظ** عن رحلة معرفته الخاصة بالدكتور **النجار** من خلال دراساته المتنوعة، ودراسات السيرة الشعبية على وجه الخصوص، وعن المحاورات البحثية التى جرت بينه والدكتور **النجار** من خلال تجربته الميدانية فى جمع السيرة الهلالية ودراستها وتوثيقها، حيث اتفقت بعض نتائج عمله الميدانى مع بعض ما توصل إليه الدكتور **النجار** فى عمله البحثى، بينما اختلف بعضها الآخر مع المنطلقات المنهجية لدراسات الدكتور **النجار**. وحدد عبدالحافظ قضيتين رئيسيتين من مجمل قضايا دراسة السيرة الشعبية التى عالجها الدكتور **النجار**، مثلما عالجها باحثون آخرون قبله وبعده. الأولى: قضية «صراع النوع الأدبى»، والتى تتمثل أهم ملامحها فى مسألة «اسم النوع الأدبى» الذى تراوح فى أعمال الدكتور **النجار** بين السيرة والملحمة والسيرة الملحمية، موضحًا وجهات نظر أخرى وردت فى أعمال الدكتور **عبدالحميد يونس** والدكتور **أحمد شمس الدين الحجاجى** والدكتور **محمد حافظ دياب** وغيرهم. أما القضية الثانية، فهى «صراع المناهج» فى دراسة السير الشعبية العربية، خاصة المسألة المتعلقة بالاختلاف النوعى بين مناهج دراسة الروايات الشفهية الحية للسيرة من جانب، ومناهج دراسة نصوص السيرة الشعبية التراثية المدونة من جانب آخر.

عودٌ على بدء، نختتم ملف هذا العدد بدراسة الدكتور **النجار** حول «الشعر الشعبى الساخر فى عصور المماليك» التى يستهلها بالحديث عن انتصارات السلاطين فى عصور المماليك، وعن الدور المملوكى فى تاريخ مصر الإسلامية، إبَّان الدولة المملوكية بسبب هيمنة الإقطاع العسكرى على المجتمع. ثم تحدث عن أثر التدهور فى صعود روح المقاومة والسخرية على السواء؛ حيث اضطر المجتمع الشعبى إزاء المحن والأحداث التى ألمت به، وفشله الدائم فى مواجهتها من ناحية، وعجزه عن تحقيق ذاته ووجوده إلى أن يلوذ بلسانه الساخر. ثم يرصد الدكتور **النجار** الكتابات التى تنتمى إلى مجال السخرية، وكذلك الفنون الشعرية التى ذاعت بين العامة كالموشحات والدوبيت والزجل والمواليا والحماق والقوما والكان كان، وإلى الأنماط الفرعية التى تنتمى إلى الزجل كالبليق والمكفر والمرنم وغيرها، فضلاً عن ازدهار فنون النثر الشعبى، مثل الحكايات الشعبية المرحة وحكايات الشطار وحكايات الملافيق وكتب النوادر والطرائف وحكايات المجون والخلاعة

والهزل والخداع، إلى جانب رواج التأليف فى المقامات الشعبية الساخرة والرسائل القصصية الهزلية وحكايات الحيوان الهزلية... إلخ، بالإضافة إلى الفنون التمثيلية الشعبية (خيال الظل) والفنون الجميلة الملحمية الشعبية وغيرها.

فى «مكتبة الفنون الشعبية»، يواصل الكاتب **نبيل فرج** كتاباته تحت عنوان «من ذاكرة الفولكلور» والتى بدأها - فى العدد الماضى من مجلة «الفنون الشعبية» - بإنجاز الدكتور **عبدالحميد يونس**. فى هذا العدد، يتحدث الأستاذ فرج عن أعمال الأستاذ **أحمد رشدى صالح** (١٩٢٠ - ١٩٨٠)؛ حيث تعد تجربته فى جمع الفولكلور ودراسته من بواكير التجارب العلمية فى هذا المجال، وتتمثل هذه التجربة الأصيلة المتميزة فى ثلاثة كتب صدرت هى فنون الأدب الشعبى (الشعر) فنون الأدب الشعبى (النثر) (١٩٥٥ - ١٩٥٦)، ثم كتابه «الفنون الشعبية» عام ١٩٦١ عن المكتبة الثقافية. ويضىء الأستاذ فرج الدور المهم الذى أداه الأستاذ **أحمد رشدى صالح** فى إنشاء وإدارة «مركز الفنون الشعبية» عام ١٩٥٧، وكذلك جهوده فى مجال الصحافة والتدريس فى المعهد العالى للفنون المسرحية. ويختتم الأستاذ فرج سياحته فى ذاكرة الفولكلور، بملحق لأحد موضوعات الأستاذ **أحمد رشدى صالح**، نشر فى جريدة «الجمهورية» فى ٢٠ يوليو عام ١٩٥٦ تحت عنوان «الأدب مع الشعب... مع المستقبل».

وفى المكتبة أيضًا، يقدم الأستاذ **جودة رفاعى** عرضًا لكتاب «الفن الإفريقى» للباحث **أسامة الجوهرى**، ويمثل الكتاب إطلالة مهمة على الفن الإفريقى وتاريخه فى الصحراء الكبرى وجنوبها، وكذلك يسهم فى فك رموز هذا الفن وتداخل أساليبه ووسائله ومؤثراته الفنية، فضلاً عن أنه يعرض لبعض العادات الاجتماعية والدينية فى مقدمة وبابين رئيسيين؛ يتناول الباب الأول «فن الصخور»، بينما يتناول الثانى «الأقنعة، ورقصات تحيى الأسطورة». إن القارة الإفريقية واحدة من أكثر قارات العالم ثراءً بالموروث الشعبى؛ حيث عرف الإفريقى الفنون التشكيلية منذ القدم، وبخاصة فنون النحت والتصوير التى ترجع نشأتها إلى عصر ما قبل التاريخ، عندما اعتقد الإنسان الإفريقى أن بعض التماثيل تملك من القوة الخارقة للطبيعة ما يمكّنه من الوقاية من الأرواح الشريرة.

وفى جولة الفنون الشعبية، يقدم الأستاذ **مروان حماد** عرضًا لما طرح من أوراق بحثية حول «واحة سيوة» من الباحثات **شيرمين مؤنس**، **ورباب سالم**، **وهبة الله الأمجد**، **وياسمين ثروت**، **وشيرمين إبراهيم**، **وهناء أبو شمالة**، **وأسماء عبدالخالق**، وهن من الباحثات بالسنة التمهيدية للماجستير بكلية الفنون الجميلة دفعة ٢٠٠٥، والمهتمات بالمجتمع السيوى ومظاهره التراثية. عُرضت الأوراق فى سلسلة ندوات أقيمت بمقر الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية ضمن موسمها الثقافى والفنى، تناقش أهم هذه المظاهر والملامح للحياة الشعبية لدى أفراد سيوة. أشرف على العمل الدكتور **سميح شعلان**، من خلال زيارتين ميدانيتين قام بهما فريق العمل لمنطقة سيوة.

وفى الجولة أيضًا، يقوم الأستاذ **وائل السمرى** بتغطية ندوة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة - صيف ٢٠٠٦ - والتى عقدت تحت عنوان «استلهام المأثورات الشعبية فى الدراما المسرحية» وأدارها الدكتور **أحمد على مرسى**. وحاضر فيها كل من الكاتب المسرحى **رأفت الدويرى**، والباحث **إبراهيم حلمى**، والدكتور **أحمد حلاوة**، والدكتور **سامح مهران**. وينطلق عرض السمرى من تساؤلات هذه الندوة المهمة، والتى تدور حول كيفية تعامل المبدع العربى مع موروثه الشعبى أو الرسمى، وهل يكفى أن يتم مسرحة عنصر من الموروث ثم إسقاطه على الواقع المعيش؟

وتقدم الأستاذة **فاطمة حسين** متابعة وافية لتجربة الفنان **على دسوقى**، وهى تجربة فنية امتدت لأكثر من خمسة وأربعين عامًا، عرف من خلالها بأسلوب فنى شديد التميز، وموضوعات وثيقة الصلة بالبيئة والتراث، وتأخذنا أعماله إلى عالم الأسطورة والحدوتة الشعبية والعادات والتقاليد والمظاهر المختلفة للثقافة الشعبية المصرية. هذه التجربة تستأهل منا النظر إلى بعض الأحداث المهمة فى حياة هذا الفنان؛ حيث أقام

الكثير من المعارض الفنية والتى تدور حول موضوع الحياة الشعبية فى مصر. من خلال الخطوط العريضة فى حياة الفنان **على دسوقى**، وشهادة بعض النقاد المهمين أمثال الدكتور **نعيم عطية**، **محمود بقشيش**، **وسعد الخادم** وغيرهم، نغوص فى عالم الفنان على دسوقى الشعبى.

فى عرض موجز، يقدم الباحث **عامر الوراقى** رؤيته فى تأصيل حرفة تقليدية مصرية، وهى صناعة الطرابيش. ويشرح فى دراسته معنى الطربوش لغة واصطلاحًا. كما يعرض من الشعر الشعبى شواهد تتناول الطربوش، ثم تطرق إلى أنواع الطرابيش، وهى متعددة. ويرصد **الوراقى** لمحل وحيد فى شارع الغورية لصناعة الطرابيش. كما يجرى حوارًا مع صاحب المحل الحاج أحمد الطرابيشى عن تاريخ الطرابيش وموطنها الأصلى، وعن تاريخ صناعته، وخاماته الأولية، وخطوات تصنيعه والمدة اللازمة لصناعة الطربوش الواحد.

تحت عنوان «من أساطير الإغريق»، يقدم لنا الدكتور **توفيق على منصور** نموذجين من الأساطير الإغريقية. الأول: نموذج «أورفيوس، عازف العود». أما النموذج الثانى: فهو «الحصان الخشبى» أو ما عُرف باسم «حصان طروادة».

كما ننشر حكاية هولندية من حكايات البحار، وهى بعنوان «مدينة تحت الماء» قام بترجمتها إلى العربية الأستاذ **خليل كلفت**، ويرويها الكاتب الفرنسى **برنار كلافيل**.

وتستكمل مجلة «الفنون الشعبية» - فى هذا العدد - نشر مجموعة الحكايات الشعبية الهندية التى جمعها **أ. د. رامانوجان**، ثم دوَّنها وترجمها إلى الإنجليزية. ويواصل الكاتب المسرحى الأستاذ **رافت الدويرى** ترجمته لهذه الحكايات من الإنجليزية إلى العربية. وفى هذا العدد، يقدم الأستاذ **الدويرى** خمس حكايات شعبية من الهند، منها أربع حكايات تدور حول عالم العلاقات الأسرية، بخيرها وشرها، وهى حكاية «الأميرتان سونا وروبا وشقيقهما الذى كان يصر على الزواج منهما»، وحكاية «سوخو ودوخو الأختان غير الشقيقتين»، وحكاية «الأميرة التى أراد أبوها الملك الزواج منها»، وحكاية «بين الضرتين؛ فَقَد الزوج شعر رأسه». أما الحكاية الخامسة والأخيرة، فهى حكاية «أربع بنات وملك»، وهى لا تنتمى إلى العلاقات الأسرية شأن الحكايات الأربع الأولى، ولكن الأستاذ الدويرى أدرجها لطرافة موضوعها.

استمرارًا لرحلة البحث عن فن الواو فى صعيد مصر، يقدم الشاعر **عبدالستار سليم** تجربة جديدة فى الجمع الميدانى لمجموعة من النصوص المنتمية لهذا الفن الشعرى الشعبى، مع شرح المفردات التى تبدو غريبة ومستغلقة على القارئ، والتعليق عليها.

ويقدم الأستاذ **مدحت منير** موضوعًا حول «الضمة والسمسمية» اللتين تمثلان جانبًا من ظاهرة الاحتفال الشعبى الخاص بأفراح القناة. ويؤصل الأستاذ **مدحت** للروافد التاريخية والاجتماعية لهذه الظاهرة، خاصة رافدان أساسيان: الأول، ما يُسمى فى بورسعيد بأغانى السمسمية، وفى الإسماعلية: أدوار جداوية أو حجازية. والثانى: ما يُعرف بأدوار الضمَّة أو أدوار الصحبجية.

مجددًا، تستكمل مجلة «الفنون الشعبية» رحلة اهتمامها بواحد من أهم موضوعات المأثورات الشعبية وقضاياها، وهو موضوع استلهام الإبذاع الفنى والأدبى الحديث للإبداع الفنى للمأثور؛ حيث انتهل المبدع المصرى المعاصر - ولايزال - الكثير من ينابيع المأثورات الشعبية، وقد قدمت المجلة - فى أعدادها السابقة - عددًا من شهادات المبدعين، تدور فى فلك تكوينهم الأدبى والاجتماعى وثيق الصلة بالحياة الشعبية والمأثورات، والتى انطبعت تلقائيًا - أو قصديًا - فى أعمالهم الأدبية أو الفنية؛ حيث يقوم المبدع باستبطان الكامن فى ذاته ووعيه من حواديت وأغان ورسوم وصور وطقوس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية أثرت - من بعد - فى مكوناته الإبداعية. فى هذا العدد، نقدم شهادتين: الأولى للأستاذ الروائى والكاتب الكبير **خيرى شلبى**، تحت عنوان «كيف أصبحت كاتبًا؟ درجات فى سلم التأهيل». والثانية للشاعر والكاتب المسرحى **درويش الأسيوطى** بعنوان «الموروث الشعبى والمسرح: مشوار بلا نهاية».

التحرير

حاضر الأدب الشعبى

فى ضوء الثقافة القومية المعاصرة(*)

محمد رجب النجار





فى ضوء ثنائية الثقافة العربية - بمعناها الأنثروبولوجي - بين ثقافة النخبة الفكرية وثقافة العامة، نجمت ثنائيات ضدية كثيرة، مازال الجسم الثقافى العام يعانى منها حتى الآن، منها ثنائية الثقافة نفسها: بين ثقافة معترف بها، وأخرى غير معترف بها، الأولى تمثل ثقافة المركز، أو الثقافة العالمة؛ وهذه هى الثقافة الرسمية أو المرجعية، والأخرى ثقافة الهامش أو الأطراف، وهذه هى الثقافة الشعبية غير المعترف بها أو بشرعية نصوصها الإبداعية، من قبل الثقافة العالمة، أو مؤسساتها اللغوية والبلاغية والدينية والسياسية، كما هو الشأن مع الشاعر البلاطى أو كاتب الإنشاء فيها، وتوالد من جراء ذلك - أيضًا - أن أصبحت الثقافة الرسمية ثقافة معيارية ومهيمنة، وأصبحت خطاباً سلطوياً - بهذا المعنى - لا يعترف بتعددية الخطاب، على حين أصبحت الثقافة الأخرى ثقافة مهمشة أو ما اصطلح على تسميتها بالثقافة الشعبية، وهى ثقافة غير معترف بها، معرفيًا أو جماليًا، وبرغم أنها ثقافة الأغلبية العظمى للشعب العربى، فقد ظلت مرفوضة ملفوظة من خطابنا الثقافى القومى العام، حتى وقت قريب.

وقد توالد أيضًا عن ثنائية الخطاب الثقافى العربى ثنائية أخرى هى ثنائية الخطاب الأدبى، فأصبح عندنا ما يسمى بأدب المركز؛ وهذا هو الأدب الرسمى، وهو وحده المعترف به، وما يسمى بالأدب المهمش، الذى يتضمن الموروث السردى العربى، والموروث الأدبى الشعبى، والموروث الملحمى العربى.

(*) هذه الدراسة مدخل كتاب: «الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

وبدلاً من أن يكون ثمة التكامل بين المحور والأطراف، أو بين المركز والهامش، نشب صراع تاريخى طويل بين الطرفين، دفعنا ثمنه الفكرى والأدبى غالياً، منذ أن أخذت الهوة تتسع بين الثقافتين، لا أعنى هنا ذلك الانفصال أو الانفصام الذى وصل إلى حد القطيعة المعرفية والجمالية والفنية بين الخطاب الرسمى المهيمن والخطاب الشعبى المهمش، فحسب؛ إنما أعنى أساساً ما ارتكبناه بأيدينا ونتيجة النظرة الاستعلائية والأفق المحدود من خطايا كبرى فى حق الإبداع الأدبى القومى.

من هذه الخطايا على سبيل المثال تجاهل الصفوة قديماً، للموروث السردى العربى، منذ أن صودرت كليلة ودمنة سياسيًا ورقابياً باعتبارها نصًا تحريضيًا مغايراً للنص الثقافى السائد فى الخطاب السياسى آنذاك (قصة الصراع التقليدية - بين المثقف والسياسى)، والغريب أيضاً أننا صدقنا الزعم القائل بأنها نص مترجم[1]، غير أصيل، وهو الذى ترجم إلى كل لغات الأرض، بصياغته العربية. وكان أن تم - إثر هذه المصادرة التى تتم لأول مرة فى تاريخنا - تجاهل كل النصوص السردية التى تحاول التعبير عن المسكوت عنه سياسياً ودينيًا، من مثل نوادر جحا (ت ١٦٠هـ) وبخلاء الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، وغيرهما كثير من ضروب السرد القصصى (الاجتماعى والسياسى) التى لم يحفل بها الخطاب الأدبى والنقدى الرسمى آنذاك، ومن مثل رسالة تداعى الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا، ومن مثل رسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى فى مجال قصص الحيوان الرمزى، ومن مثل رسالة الغفران، فى مجال الأدب السردى الأخروى، وهى القصة التى نخشى أن نفك مغاليقها السياسية والمذهبية حتى اليوم. ومن مثل رسالة حى بن يقظان، فى مجال الإبداع السردى الفلسفى وهى - أى هذه الرسالة القصصية - وبإجماع الباحثين أفضل عمل قصصى ظهر فى العصور الوسطى، وما أكثر فنون الإبداع السردى التى لا يتسع المقام لسردها[2].

ومن هذه الخطايا أيضًا، على سبيل المثال لا الحصر، فى مجال الأدب الشعبى، ولا أشير هنا إلى قصة القصص العالمية؛ ألف ليلة وليلة، وتأثيرها المذهل فى الآداب العالمية، فهى أشهر من أن نتحدث عنها، وإنما أشير إلى الثورات العروضية التقليدية أو الخليلية التى اكتشف الشاعر الشعبى أنها لا تفى بمتطلباته أو فنونه الإبداعية، فعمد إلى التجديد فيها وتطويرها، وهى الفنون التى جمعها صفى الدين الحلى فى كتابه الرائع الذى بادر بعض المستشرقين إلى تحقيقه، وأعنى كتاب «العاطل الحالى والمرخص الغالى»، قبل أن يفطن الباحثون العرب المحدثون إلى أهميته وتحقيقه، كما أشير كذلك إلى تجاهل المسرح الشعبى الذى كان قد وصل ذروته على يد ابن دانيال الموصلى.

ومن هذه الخطايا أيضًا فى مجال الأدب الملحمى عدم اعتراف الثقافة الرسمية بالقصص الملحمى، على المستويات النقدية والثقافية الأكاديمية والإبداعية، وهو الموضوع الذى نخصص له هذه الدراسة التعريفية، فضلاً عن عدم اعتراف القدماء من شعراء وبلاغيين وأدباء ونقاد من أصحاب الثقافة العالمة بشرعية هذا التراث الملحمى - على ضخامته وأهميته - ناهيك عن دراسته، وحسبهم من هذا التراث إشاراتهم السلبية إليه، باعتباره من إبداع الدهماء والغوغاء كما يزعمون، بل وصلت هذه القطيعة إلى حد تكليف المحتسب بمطاردة أصحاب هذا الإبداع فى المدن والأمصار الإسلامية آنذاك.

وترتب على هذه القطيعة بين ثقافة المركز المرجعية وثقافة الهامش الثانوية - على مستوى الإبداع الأدبى، ما يلى:

(١) فى ضوء الدراسات التاريخية والنقدية ثبت أن كتاب كليلة ودمنة – برغم جذوره الهندية – نص عربى أصيل، وقد أعيد إنتاجه على نحو يوائم الثقافة العربية الإسلامية آنذاك بمنظوماتها القيمية والدينية والسياسية، وهو أمر تأكد بعد العثور على الأصل الهندى المزعوم. لمزيد من التفصيل انظر كتابنا: **التراث القصصى فى الأدب العربى**، المجلد الأول، صفحة ١١١ إلى ١٢٩، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥م.

(٢) من المعروف أن الأدباء الكبار تجنبوا استخدام مصطلح قصة سيئ السمعة آنذاك. انظر كتاب: **القصاص والمذكرين**، لابن الجوزى، الرياض ١٤٠٣هـ.



(١) عدم اعتراف الخطاب الأدبى الرسمى (خطاب المركز المرجعى) بشرعية الإبداع الشفاهى، (لا بشرعية المبدع الشعبى، ولا بشرعية نتاجه الفنى، ولا بشرعية المتلقى) فجميعهم من العوام والجهال، فكان أن استمد المبدع الشعبى وجوده الأدبى والفنى من اعتراف الشعب به، فهو - باعتباره المستهلك الأول لإبداعه - الذى سمح له بإلقاء الخطاب، واعترف له بأنه أهل لإنتاج خطابه الأدبى الذى يزوده بحاجاته الجمالية والمعرفية، وأنه جدير بذلك، ما دام مبدعو الخطاب الرسمى قد انصرفوا إلى الدوران فى فلك السلطة المانحة للنفوذ والمال، وألزموا أنفسهم بخطابها الثقافى والأدبى (الرسمى)، أو إيثارهم اللعب الأدبى اللفظى - بلا معنى أو قضية - هروباً إلى المناطق الآمنة[٣].

(٢) وكان من جراء ذلك أيضاً أن تجمد الإبداع الرسمى عند فنون بعينها، لم يستطع أو لم يشأ هؤلاء المبدعون - من شعراء أو كتاب - أن يتجاوزوها إلى فنون أخرى، بل قيدوا أنفسهم بفنون الشعر الغنائى والنثر الترسلى حيث الصنعة اللفظية وحدها هى معيار التنافس والجودة بينهم. ومع إيماننا بأن الإبداع الأدبى تشكيل لغوى فى جوهره، فإنه فى دلالته الكلية تعبير عن روح الأمة، وضمير الشعب، حيث تكمن رسالة الأدب التنويرية التى لم يولها خطاب الخاصة الأدبى عنايته الأولى.

(٣) وكان من جراء ذلك أيضاً أن عجز أدب الثقافة العالمة عن التعبير - إبداعياً - عن أحلام الشعب العربى، وهمومه، وقضاياه وتطلعاته الذاتية والموضوعية، الفردية والجمعية.. مما دفع الشعب إلى البحث عن ذاته الجمالية والمعرفية فى فنون يقوم هو بإبداعها، وتكون قادرة على التعبير عنه، فكرياً وإبداعياً (حيث الإبداع الفكرى والجمالى والفنى - عندئذ - ضرورة إنسانية حيوية عرفتها كل الشعوب والأجناس، باعتبارها شرط وجودٍ لا شرط قيمة).

(٤) أصبح الأدب العربى وقفاً على الشعر الغنائى الرسمى بطابعه التقليدى حتى قيل إن ربعه للمديح الزائف، وربعه للهجاء المأجور أو الموتور، وربعه للفخر الكاذب (النرجسى أحياناً)، وربعه للأغراض الشعرية الأخرى... وهو معظم الشعر الذى سار النقاد والبلاغيون ومؤرخو الأدب القدامى فى ركابه، والتأسيس له نقدياً وبلاغياً وأدبياً.

(٥) كذلك أصبح الأدب العربى الكلاسيكى - فى جانبه النثرى - وقفاً على فنون الخطابة وأدب الترسل، فلما اهتدى إلى جانبه السردى فى المقامات، سرعان ما تحول الإبداع المقامى إلى نصوص لفظية فارغة المعنى، تعنى بالبراعة اللفظية على حساب المعنى، وهى براعة وصلت عند المتأخرين إلى حد الشعبذة اللغوية بلا طائل[٤]، فكان أن وئد الجانب السردى فى مقاماتهم بعد تربع المقامة على فن القصة الرسمى على يد بديع الزمان الهمذانى والحريرى، وبذلك ضاع - على الخطاب الأدبى الرسمى - فن عظيم من فنون النثر العربى القديم. وكان من جراء ذلك كله أن معظم فنون الأدب العربى الرسمى، شعراً ونثراً، قد انحصر فى دوائر الفقهاء والنخب المتعلمة، الأمر الذى انتهى بالذات العربية العامة إلى التغريب عن الثقافة القومية.. بل - دون غضب - انتهى بها إلى تزييف الوعى المعرفى والجمالى.

(٣) لمزيد من التفصيل انظر للباحث مقدمة كتاب: **النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية**، دار الكتاب الجامعى، الكويت ١٩٩٦.



(٤) انظر للباحث: **المرجع السابق**، صفحة ٣٦٧- إلى ٣٧٨.



(٦) عندما بدأت الدراسات الاستشراقية للأدب العربي، بعيون غربية - مقارنة مع آداب شعوبهم - اتهموا الذهن العربي، بل المخيلة العربية بالعجز والقصور الإبداعيين - إبان المد الاستعماري للعالم العربي - ومن ثم زعموا أن الأدب العربي - في زعمهم - خلو من الفنون السردية: الملحمية والمسرحية، والقصصية. وأنه أدب تجمد عند فنون بعينها، وقوالب أدبية بعينها، تعبيراً عن طبقة بعينها. وزادهم قصوراً وتيهاً بآرائهم - منذ أرنست رينان - أنهم استقرأوا الأدب العربي استقراء ناقصاً، فلم يضعوا الإبداع الشعبي العربي في اعتبارهم.. ثم كان أن سايرهم معظم الباحثين والمفكرين العرب الذين تتلمذوا على أيديهم منذ عصر البعثات التعليمية - حيث آمنوا بأفكارهم، ورددوا آراءهم، وقد أخذوا ينهلون من الثقافة الغربية وفنونها (المتكاملة) التي أضحت - من وجهة نظرهم - هي الثقافة المركزية، وأن فنونهم كذلك هي الفنون المركزية (المعيارية) التي ينبغي أن يقاس عليها الأدب العربي في نهضته المتوخاة، وبادروا - عقب عودتهم من أوروبا - إلى التبشير بهذه الفنون الغربية - على سبيل التجديد - أو ما توهموا أنه كذلك، وراحوا يناشدون المبدعين العرب المحدثين بتبني هذه الفنون والقوالب السردية وتقليدها باعتبارها نماذج (معيارية).. ابتداء من درجة الإبداع (صفر) متجاهلين فنوننا الشعبية الموروثة. ولو أنهم كانوا يمتلكون أفقاً أوسع ورؤية أشمل لفنون الأدب العربي، بحيث تشمل الأدب الشفاهي - لا الكتابي وحده - لكان للأدب العربي الحديث شأن آخر.. وجاء ميلاده طبيعياً - لا قيصرياً - نابعاً من تربته الثقافية الموروثة، ومتطوراً - في الوقت نفسه - من رحم فنونه الشفاهية، كما هو الشأن في الآداب العالمية، فكانت النتيجة أن فشل - على سبيل المثال - الإبداع الملحمي العربي الجديد (كالإلياذة الإسلامية، وملحمة عمر، وملحمة الرياض، وملحمة الغدير.. إلخ) لسبب بسيط: أن عصر الإبداع الملحمي الشفوي والأدبي قد انتهى عالمياً اليوم، في عصر العلم. وافتقد شرط وجوده التاريخي، ومن ثم ولد الفن الملحمي العربي الحديث ميتاً؛ أي في الوقت الضائع، وذلك منذ اللحظة الأولى لمولده (كما آل ميراث الإبداع الملحمي العالمي، إلى فن جديد هو فن الرواية - بطابعه الجمعي - حتى قيل إن الرواية هي ملحمة العصر الحديث).

الأمر نفسه ينسحب أيضاً، على أدبنا المسرحي والروائي الحديث الذي لا يزال يبحث عن (قالبه) الأصيل دون جدوى(٥)، ومع احترامي لكل الجهود الإبداعية الفردية المبذولة فإنها لم تستطع حتى اليوم أن تجد ذاتها الإبداعية، أو أن تفرض وجودها الفني، أو تحدد خصوصيتها القومية، المفارقة لبنية القوالب الفنية وسياقاتها وتعريفاتها الأدبية والنقدية الذائعة في الثقافة الغربية.

إن ذلك لا يعني دعوة إلى الانغلاق على الذات الفنية، أو رفضاً للإبداع العالمي.. بقدر ما هي الحاجة إلى البحث عن خصوصية للإبداع العربي، في عصر العولمة الاقتصادية، وتجلياتها الثقافية والفنية الكاسحة. وطريقنا إلى هذه الخصوصية هو البحث في موروثنا الثقافي والإبداعي، الشفاهي والكتابي، عن ذواتنا الفنية، وتطوير أدواتها واستلهام فنونها، من دون أن تخضع للآخر الإبداعي وتستكين، أو أن تستعلي عليه وتستهين، بل هي بين ذلك قوام، حتى يتسنى لها عندئذ قراءة موروثها الأدبي بعيون معاصرة واعية.. قراءة وظيفية وغائية وممتعة في آن.

(٥) انظر للباحث كتاب: **توفيق الحكيم والأدب الشعبي**، ص ٦١-٧٧، دار عين، القاهرة - ٢٠٠١.



وإذا كانت الثقافة القومية الموروثة من عصور العافية السياسية لم تعرف مثل هذه الازدواجية الثقافية والأدبية، على النقيض من حالها فى عصور الأفول الحضارى، فإننا كررنا الخطأ ثانية مع بدايات عصر النهضة الأدبية الحديثة.. إذ حرص معظم روادها على إبقاء هذه الثنائيات الضدية، فأفسد علينا وعليهم - واعين أو لاواعين - مسيرتنا الأدبية الحديثة التى انتهت بنا إلى الاستلاب والتغريب، من جراء تلك الرؤية الانشطارية للثقافة القومية، واستعلائها على الثقافة الشعبية وخطابها الأدبى، الأمر الذى انتبه إليه الجيل الثانى من الرواد - بوعى إبستمولوجى ملحوظ - عندما بدأ بعض المفكرين والمبدعين يوسعون زاوية الرؤية المتجاوزة لذواتهم وثقافاتهم وآدابهم الرسمية، لتشمل الثقافة الشعبية - فى بعديها المعرفى والجمالى - مؤمنة بأن العلاقة بين الثقافتين - ومن ثم بين الأدبين - هى علاقة تكامل لا علاقة تضاد، علاقة توافق لا تنافر، علاقة قوامها التنوع فى إطار الوحدة، وهى علاقة من شأنها أن تثرى فنون الأدب العربى القديم والحديث على سواء، وأن تسد ما وقع فى الأدب الرسمى نفسه من نقص فى فنونه الدرامية والسردية والملحمية، ومن ثغرات إبداعية وفنية ، لتؤكد - بهذا المعنى - حيوية الأدب العربى وثراء فنونه الموروثة، وتنوعها، وقدرتها التعبيرية عن الهم الفردى الذاتى والهم الجمعى الموضوعى للإنسان العربى، عبر حقبه التاريخية والإبداعية الممتدة فى الزمان والمكان العربيين، وتؤكد - من ناحية أخرى - أن المخيلة العربية ليست بدعًا بين مخيلات الشعوب. وأن العقل العربى ليس عاجزًا - بالفطرة كما يزعم بعض المستشرقين الأوائل - عن التحليل والتركيب، كما أنه ليس عقلاً تجزيئيًا يكتفى فى التعبير عن ذاته باللمحة العابرة، فى مَثَلٍ سائر أو فى بيت شعر عابر منقطع أو مجتث من سياقه الذاتى الغنائى، وأنه - العقل العربى - ينأى عن التشخيص والتمثيل والتجسيد والمجاز الإشارى.. إلخ. وهى كما نرى أحكام شوفينية مجافية للحق والحقيقة، وتغذيها نعرات عرقية واستعمارية، ويكذبها الواقع العلمى (علم الأجناس) والواقع الأدبى العربى نفسه، فى إبداعاته الشفوية الموروثة.

من شأن هذه الرؤية الجديدة والمعاصرة التى آمن بها البعض، وآمن معها بجدوى الإبداع الأدبى الشفوى، أن تفك عقدة الدونية الإبداعية فى نقص فنون الأدب العربى، وأن تعيد إلينا الثقة بذواتنا وتراثنا بعيدًا عن التبعية المطلقة للثقافة الغربية .

ولو أن نهضتنا الأدبية سارت مسارها الطبيعى، وسايرت حركة التطور الطبيعية، فتطورت عن فنوننا الشفاهية أو الشعبية لكان لها الآن - وللدراسات الأدبية والنقدية فى جامعاتنا العربية - شأن آخر.

ومن عجب أن معظمنا حتى اليوم يلقن طلابه فى الجامعة أن كليلة ودمنة نص مترجم، وأن ألف ليلة وليلة نص لقيط، وأنه غث وبارد على حد تعبير بعض مثقفى النخبة قديمًا، ومازلنا نقدمها للمحاكمة زيفًا وتضليلاً، لغايات فى نفس يعقوب السياسية والثقافية. ومازلنا كذلك نزعم أن الأدب العربى خلو من الأدب الملحمى بالمعيار الغربى أو بالأحرى المفهوم الإغريقى، وكأنه المعيار الوحيد أو المقدس، ومازلنا نزعم أن الأدب العربى خلو من الفنون الدرامية أو العروض المسرحية بالمفهوم الغربى، الأرسطى أو الإيطالى.. إلى غير ذلك من مزاعم غير صحيحة، وغير علمية.. وما أكثر الأعمال السردية والمسرحية والملحمية الأصيلة فى تراثنا، ولو امتد أفقنا الفكرى والثقافى والنقدى والجمالى إلى أبعد من

حدود أدب النخبة، ليشمل أيضاً فنون الأدب الشعبى، حيث الكلّ الثقافى والأدبى والجمالى والفنى المتعين فى الفولكلور العربى، ولو تجاوزنا أيضا المفهومات والتصورات الغربية النابعة من آدابهم لا من آدابنا، وبحثنا نحن عن مفاهيمنا وتصوراتنا النابعة من آدابنا لا من آدابهم، لاكتمل أدبنا العربى وتكامل، ولتجاوز حدوده العربية إلى العالمية، على نحو ما فعلت آدابنا الشفوية أو الشعبية نفسها(٦).

هذه هى الخطايا التى ارتكبناها من جراء ازدواجية النص الثقافى القومى، عبر عصوره الطويلة الممتدة حتى الآن فى بعض البيئات الثقافية والأكاديمية العربية، ودعوتنا الملحة والمستمرة، ليس إلى الاكتفاء فقط بالاعتراف بمكانة الثقافة الشعبية فى أركيولوجيا المعرفة والإبداع، فهذا استمرار لتهميشها والاستعلاء عليها، بل تطمح دعوتنا إلى إزالة أو محو الخلاف المصطنع بين الثقافة العالمة ـ ومن ثم خطابها الأدبى، وبين الثقافة الشعبية، فى بعديها المعرفى والجمالى، باعتبار الثقافتين فى الحضارات والثقافات الناضجة وجهين لعملة واحدة هى الثقافة القومية الأصيلة والمتكاملة.

هذه مقدمة كان لابد منها، حتى نستعيد لأدبنا العربى وجهه القومى الفاعل والمعبر عن هويتنا وأصالتنا الفنية ـ مقابل الآداب العالمية ـ وبخاصة فى عصر العولمة (الثقافية)، فلا نستشعر عندئذٍ الإحساس بالدونية، أو تبخيس الذات، بسبب هذا الفصل التعسفى بين شقى أدبنا القومى، الكتابى والشفاهى.. ويكفينا بخساً للذات، ما نحن فيه على المستويات الأخرى العلمية والتكنولوجية!

(٦) من المعروف أن معظم النصوص السردية الشعبية قد انتقلت وترجمت إلى اللغات العالمية، مثل نوادر جحا، وكليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، وقصص الحب والفروسية، وحكايات الشطار والعيارين (البيكاريسك)، وأغانى الطروبادور الشعبية، وسيرة عنترة والسيرة الهلالية...إلخ. على الرغم من دونيتها وتهميشها فى وطنها العربى. لمزيد من التفصيل، انظر كتابنا السابق: **التراث القصصى فى الأدب العربى.**



مصباح فى قلب الأمة

خيرى شلبى

تعد سلسلة «مكتبة الدراسات الشعبية» الصادرة عن الثقافة الجماهيرية، أول سلسلة كتب عربية شهرية منتظمة فى مجال المأثورات الشعبية المصرية والعربية. يرأس تحريرها الكاتب والروائى الكبير خيرى شلبى، والذى أضفى على كتب السلسلة مقدمات متميزة تعى مضامين الإصدارات، وتعرف قدر أصحابها من الباحثين، وتضئ المأثورات الشعبية المصرية والعربية. ومن بين هذه المقدمات، ننشر للأستاذ خيرى شلبى عدداً من المقدمات التى صدَّر بها كتب الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار (رحمه الله).

مصباح فى قلب الأمة(*)

لو أن الراحل العظيم الدكتور: محمد رجب النجار لم يكتب فى حياته العلمية سوى هذا البحث، ولم يؤد واجبه التربوى تجاه أبناء الأمة العربية كأستاذ جامعى فى القاهرة والكويت كما فعل، لكفاه هذا البحث شهادة تضعه بين عظماء الأمة العربية الذين تقاس عظمتهم بكيفية ظهورهم فى الوقت الذى تحتاجهم فيه الأمة فى مجال من المجالات، فإذا هم لا يخيبون ظنها ويقدمون لها بالفعل ما تحتاجه. وفى تقديرى أن الدكتور محمد رجب النجار كان مثل فانوس قوى الشعلة دخل فى منطقة ظلماء من الوجدان العربى فأضاءها وأحاطنا علمًا وخبرا بها.

البحث فى المأثور الشعبى بدأ مرحلته التطويرية الكبرى بهذا البحث الكبير الذى أجراه الدكتور النجار، حيث تنبع أهميته القومية من أنه يبحث فى مكونات الوجدان الشعبى العربى ومدى تفاعلها وتفاعله مع مجريات الحياة فى الواقع التاريخى أو التاريخ الواقعى للأمة العربية، وذلك من خلال بحثه فى جذور شخصية قومية فولكلورية هى شخصية جحا، أشهر شخصية متداولة فى الخيال الشعبى العربى على امتداد قرون من الزمن طويلة، كانت رمزاً للسخرية وللفكاهة الهازلة والحكمة العميقة المفحمة فى آن، وكانت قاسمًا مشتركًا فى جميع النكت الشعبية التى كان هو بطلها الأوحد، وفى مأثورات وحكم بليغة قيلت على لسانه.

هل كان لهذه الشخصية أصولاً واقعية فى التاريخ؟ وفى أى وقت وعصر نشأ وعاش؟ ولكن الدكتور النجار الذى بحث فى هذا الأمر بحثاً علميًا مستنيراً تبين له أن لشخصية جحا وجوهاً متعددة فى البلاد المصرية تختلف عنها فى البلاد العربية وتختلف عنها فى البلاد التركية والفارسية، ومعظم

البلدان التى خالطها العرب والمسلمون حيث لكل بلد منها جحاها الخاص.

وقد كان من البديع حقًا أن يدرس الدكتور النجار كل هذه الوجوه، فكأنه يستشف من كل وجه صورة قومه وكيفية تناولها للأمور ومدى وعيها الاجتماعى والسياسى.

وهذا البحث العظيم يكتسب عظمته كذلك من كونه حرثاً فى أرض بكر لم تطأها أقدام الباحثين من قبل اللهم إلا فى هوامش سطحية. وهذا معناه أن الباحث بذل جهوداً مضنية فى قراءات متنوعة وغزيرة، وفى تجميع الطرف والملح المنسوجة حول شخصية جحا فى كل بلد استضافه خيالها الشعبى ونسج على لسانه المقولات والطرائف، وقد خضعت كل هذه المادة لدرس وتحليل وتكرير وترويق إلى أن تظهر مياه الحقيقة صافية كالخلاصة.

وليس هذا هو البحث الوحيد فى حياة الدكتور النجار كما تعلمون، فما أغزر أبحاثه، ولكننا نبادر لإعادة نشره فى مصر بعد نفاد طبعته الأولى ضمن سلسلة عالم المعرفة الكويتية منذ ما يقرب من عشرين عامًا، تخللتها أربع طبعات نفدت كلها، أى إنه غير موجود فى متناول القراء منذ سنوات طويلة على شدة أهميته. وإنه ليسعدنا بغير شك أن نوفر هذا الكتاب المهم لقرائنا الأعزاء، ويسعدنا أكثر أن هذه الطبعة التى بين أيدينا مأخوذة عن مخطوطة منقحة بقلم الباحث قبل رحيله - عليه رحمة الله - . ولسوف يكون لنا أكثر من لقاء مع هذه العبقرية العلمية فى الشهور القليلة القادمة. فحيث توجد مثل هذه القيمة ،فأقل واجب علينا أن نحتفى بها قدر الإمكان، وهذا ما نحاوله لعلنا نكون قد أفدنا، لكم خالص التقدير.. وسلام عليكم.

(*) مقدمة كتاب: **جحا العربى: شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير**، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العدد ١٠٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة، ٢٠٠٦.

مجد جديد يضاف إلى هذه السلسلة(*)

تنفيذاً للخطة التى التزمنا بها فى هذه السلسلة من الدراسات الشعبية ننشر اليوم نصًا فنيًا كعدد ممتاز نهديه إلى قرائنا بأقل من سعر تكاليف الطباعة.

وإنه ليسرنا أن ننشر هذا العمل الفنى البديع الذى يعتبر من عيون التراث الشعبى الشفاهى، فضلاً عن أنه يتمتع بحب المصريين، ربما لأنه تأليف مصرى خالص، بمزاج مصرى، يغوص فى أحشاء الحياة المصرية فى بنيتها التحتية والفوقية معًا فيكشف التناقضات الاجتماعية الصارخة ، ويعرى جهاز الحكم فى البلاد عبر ملاعيب على الزيبق المصرى التى يناوئ بها الحاكم، ويكيد له ويقاومه ويقول باختصار شديد: إن حالة البلاد متردية لأن حاميها حراميها..

وكانت العقبة الكأداء التى تعرقل حماستنا لنشر نصوص السير والملاحم الشعبية فى صورها النهائية التى استقرت عليها فى مطبوعات بعد عصر التدوين، هى أن تلك النصوص حافلة بمفردات لم تعد متداولة فى عصورنا الحديثة، ومصطلحات ورموز وإحالات تاريخية واجتماعية وثقافية لابد أن تكون واضحة فى ذهن القارئ حتى يتم له استيعاب النص على نحو صحيح ومفيد.

ما أسهل أن تأتى بالطبعة القديمة الصفراء وتنقلها على ورق أبيض جديد مع مقدمة عامة. إلا أن هذا لا يرضى طموحنا ولا هو مما يتسق مع سلسلة بعنوان: مكتبة الدراسات الشعبية، سلسلة تعنى بالدراسة فى الأساس، فحين يتعين عليها نشر نص فولكلورى مهم فإنها من باب أولى يجب أن تقدمه مدروسًا ومحققًا تحقيقًا علمياً . على أن هذا الطموح لم يكن ليتاح لنا بسهولة، بل لعله أبعد ما يكون عن الإمكانية المادية لهذه السلسلة، فلكى نبحث عن أحد علماء الفولكلور ونكلفه بمثل هذه المهمة بالنسبة لأى نص فولكلورى فلابد أن نخصص له ميزانية ضخمة قد تفوق الميزانية الممنوحة لمشروع النشر كله فى هيئة قصور الثقافة.

ولكن مصر العظيمة تبقى دائماً عظيمة بأبنائها المحبين للعلم والقادرين على العطاء دون انتظار لعائد مادى يوازى قيمتهم العلمية الكبيرة. من هؤلاء عالم الفولكلور المصرى الدكتور محمد رجب النجار، أكبر راهب فى محراب الثقافة الشعبية الأصيلة، وأقوى سباح فى بحارها المتلاطمة. إنه يعشق العقلية الشعبية المصرية فى جميع مراحلها التاريخية من الفرعونية إلى القبطية إلى الإسلامية العربية، وقد أنفق زبدة عمره فى فحص وفرز كنوزها الفنية عبر فنونها وأدبياتها

ومعتقداتها، لم يترك ملمحاً بارزاً فى ثقافتنا الشعبية إلا وتوفر عليه بالدراسة العلمية ، فنجح بتوفيق كبير من الله فى تأصيل إيجابياتها وترحيل سلبياتها إلى مصادرها الغربية. والدكتور العالم محمد رجب النجار أصبح أشهر من أن نعرف به، وكتبه وأبحاثه أشهر منه أحياناً، وبخاصة كتاباه العظيمان عن الشطار والعيارين وعن جحا المصرى. ومن حسن حظ هذه السلسلة أنها اكتسبت صداقة الدكتور محمد رجب النجار وحازت ثقته فأهداها كتابين من كتبه الجديدة التى شرفنا بنشرها لأول مرة. وفى لقاء لى معه عرضت عليه النص الأصل لسيرة على الزيبق المصرى طالباً توجيهاته بشأن نشرها فى السلسلة. فجعل يقلب فى أوراقها باهتمام ثم قال: إن فى مكتبته طبعات عدة لهذه السيرة من بينها هذه الطبعة. كان منتهى أملى أن استدرجه إلى الموافقة على كتابة دراسة نلحقها بالنص فى طبعته الجديدة. وللحق لم يمانع برغم كثرة مشاريعه وازدحام جدوله الأكاديمى فى جامعة الكويت. ثم سافر بسلامة الله، وبعد شهور قليلة اتصل بى ليفجر قنبلة مدوية لم نكن نتوقعها على الإطلاق، لقد قام بتحقيق علمى كامل للنص بعد مراجعة دقيقة ودراسة لجميع طبعاته ، ثم كتب دراسة تفصيلية للنص أضافت إليه قيمة علمية عالية، حتى أن قراءة هذا النص بهذا التحقيق وهذه الدراسة تعتبر نزهة حقيقة ممتعة فى العصور التاريخية التى أرهصت بهذه السيرة إلى أن باتت حقيقة فنية ملموسة فى تراثنا الشعبى. ثم يأبى كرم هذا العالم العظيم إلا أن يفيض علينا فيض نهر النيل فى عنفوانه القديم: لقد تطوع - من أجل خاطر عيون هذه السلسلة وقرائها - بتحقيق جميع السير والملاحم الشعبية لكى تنشرها محققة مدروسة ضمن مكتبة الدراسات الشعبية، ولسوف ينفق على هذا المشروع القومى الكبير من جيبه الخاص وما علينا نحن إلا أن ننشر ونسعد قراءنا. وهذا عهد - وعقد - قام بيننا ، وإننا لفخورون به ونعتبره أكبر مجد حظيت به هذه السلسلة.

والآن نتركك أعزاءنا القراء فى صحبة هذا العمل الفنى الحلمى الممتع، هنيئاً لكم و.. سلام عليكم.

تأصيل ظاهرة إبداعية عظيمة(*)

الأستاذ محمد رجب النجار - أستاذ علم الفولكلور بجامعة الكويت - له مكانة مرموقة بين أساتذة علم الفولكلور فى الشرق الأوسط.

وهو طراز الرواد الأوائل فى هذا العلم فى اللغة العربية أمثال الدكتور فؤاد حسنين على وأحمد رشدى صالح والدكتور عبد الحميد يونس وزكريا الحجاوى والدكتور أحمد مرسى.

غير أن الدكتور النجار يتميز بعمق النظرة والقدرة على التجذر فى أية ظاهرة فولكلورية يتعرض لها بالدرس؛ إذ يغوص فى أعماقها البعيدة ويصل إلى مكوناتها البيئية، ويتناولها من حيث هى ظاهرة اجتماعية أو ثقافية. هكذا فعل فى ظاهرة الشطار والعيارين ، فقدم أهم وأكمل دراسة فى أهم موضوع متصل بالشخصية العربية تاريخياً واجتماعياً.

واليوم تشرف هذه السلسلة بتقديم دراسة مهمة جدا للدكتور محمد رجب النجار بعنوان: فولكلور الحج .. الأغنية الشعبية نموذجاً.

والواقع أننا نحن أبناء الريف المصرى - فى الدلتا أو فى الجنوب - ندرك جيداً كيف أن هذه الأغنية الشعبية - أغنية الحج متأصلة فى التراث الموسيقى الدينى عندنا، إنّ طفولتنا حافلة بعشرات الأغنيات الجميلة - كلاماً ولحناً - عن الحج، وداع الذاهبين إلى الحج، استقبال العائدين من الحج، التغزل فى القطار الذاهب إلى الحج، التغزل فى البواخر المسافرة إلى قبر الرسول، التغزل فى القبر الذى يضم رفاة أعز البشر، إلخ إلخ.

وتلك الأغنيات ليست قاصرة على المحترفين من المداحين والموالدية والصييتة الذين يدعوهم أهل القرى لإحياء ليالى الاحتفال بعودة الحجاج؛ وإنما هى إبداع شعبى عام، تنتجه السليقة المصرية المرتبطة بالدين ارتباطاً وثيقاً.

وأزعم أن الاحتفال بالحج فى جميع مناسباته طقس مصرى خالص فى أساسه، بل إن الغناء الدينى فى أصله طقس مصرى رسخته الطرق الصوفية المصرية التى كان لها باع طويل فى استخدام الموسيقى لتوصيل الإنسان إلى مرحلة الوجد الصوفى، وترقيق مشاعره .ويكشف لنا الدكتور النجار

(*) كتبت هذه المقدمة قبل وفاة الباحث والمفكر الكبير د. محمد رجب النجار. وهي مقدمة كتاب: **سيرة على الزيبق المصرى** (جزآن)، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العددان ٩٦ - ٩٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

عن كنوز من الإبداع الإنسانى مصدره الحج وحده المناسبة الروحية الأصيلة فى الوجدان المصرى العربى، وإننا لعلى ثقة أن الباحث الذى أمتعنا من قبل فى أبحاثه الفذة الفريدة عن الشطار والعيارين وعن شخصية جحا وغير ذلك من الأبحاث سوف يمتعنا فى هذا البحث المهم، إنه يقوم بتأصيل ظاهرة إبداعية دينية تلقى الضوء على ثراء الوجدان المصرى العربى الإسلامى، وتحفظ تراثها وطقوسها من الضياع تحت أقدام الأجهزة الإعلامية المعاصرة التى قتلت الملكة الإبداعية لدى عامة الشعوب العربية وحولتها إلى وعاء للتلقى بعد أن كانت تسهم بأكبر قدر فى توسيع ذاكرة الشعور وتأصيل ملامح الشخصية القومية.

نرجوا أن يمتعكم هذا البحث كما أمتعنا، وأن نكون دائماً عند حسن ظنكم.... وسلام عليكم.

(*) مقدمة كتاب: **فولكلور، الحج: الأغنية الشعبية نموذجاً**، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العدد ٧٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

البحث عن المخيلة الأم(*)

على ضوء خبرته بالفولكلور والميثيولوجيا يقوم الخبير الفولكلورى الدكتور محمد رجب النجار بإعادة قراءة التراث العربى الرسمى الذى تم تدوينه وتشكلت منه المكتبة الأدبية العربية.

والمقصود بالتراث الرسمى هنا كل تراث اعترفت به الطبقة التى بيدها مقاليد السلطة والحكم من علماء وباحثين وأدباء ولغويين ومناطقة وفلاسفة. ولأن الثقافة العربية نشأت شفاهية، فإن رواد عصر التدوين فطنوا إلى أن الفنون الشعبية المتداولة بين العامة كألف ليلة وليلة والسير والملاحم الشعبية والألغاز والمحاورات الفكاهية - القافية - والملح والطرائف والمدائح النبوية وما إلى ذلك، كلها فنون تنطوى على قيمة إنسانية ليس من الصواب الاستعلاء عليها، فقاموا بتدوين ما كان شائعًا من هذه الفنون، فأصبحت المكتبة التراثية تضم الأدب الرسمى الذى أنتجه الخاصة تحت رعاية السلاطين والخلفاء والوزراء، وهو يشمل فنون البلاغة والشعر والقص، كما يشمل الأبحاث العلمية فى الطب والكيمياء والهندسة والفلك والعمارة والجغرافيا والتاريخ....و..... إلخ.

وقبل التدوين كان أدباء وعلماء ذلك الزمان لا يترفعون على القريحة الشعبية. لم يكن ثمة حواجز بين ثقافة العامة وثقافة الخاصة، فلو قرأت كتاب الحيوان للجاحظ أو مثيله للدميرى وجدت الكثير من نتاج المخيلة الشعبية وتصوراتها غير المحققة علمياً قد أدخلها الباحثان فى سياقها كنوع من الإحاطة وذكرها وما قيل عن هذا الحيوان أو ذاك خاصة أنه لم تكن هناك - بعد - أدوات علمية معملية يمكن بها فرز الحقيقة العلمية من الشائعة، إلى ذلك فإن المثقفين كانوا يقيمون وزناً واحتراماً للتجربة العملية، ويجدون أن تدوين المعلومات المتداولة الشائعة خير من تجاهلها.

لم يكن ذلك طابع الثقافة العربية وحدها ؛ بل كان طابع جميع الثقافات قبل اكتشاف المناهج العلمية والعلم التجريبى. وبعد شيوع المنهج العلمى درس جيمس فريزر الفولكلور فى العهد القديم ودرس أساطير الشعوب للوقوف على البنية الفكرية والإنسانية لهم.

وقد شرفنا بنشر ترجمة للفولكلور فى العهد القديم بقلم د. نبيلة إبراهيم فى هذه السلسلة. وشرفنا أيضاً بنشر كتاب مشابه للدكتور صلاح الراوى بعنوان «الفولكلور فى كتاب الحيوان للدميرى»، واليوم نشرف بنشر هذا الكتاب الذى نحن بصدده: «من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى» لمؤلفه الدكتور محمد رجب النجار.

على أن الدكتور محمد رجب النجار ليس يهدف إلى فرز التراث العربى لعزل ما هو علمى عما هو غير علمى؛ إنما يهدف - كما يشير فى مقدمته - إلى البحث عن جذور الفولكلور فى تراثنا العربى المدون باعتباره تراثاً فولكلورياً.

إن فصول هذا الكتاب أشبه بجسور توصلنا إلى أبنية عتيقة ساحرة، إلى مدائن يلعب فيها الخيال البدئى دوراً فى غاية الجمال والفطنة الإنسانية المفطورة على حب التصور وكسر الحواجز بين الزمان والمكان وخلق لغة للتفاهم بها مع ظواهر الكون ومع نواميسه الغامضة.

وقراءة الدكتور محمد رجب النجار هى السحر بعينه، لقد جمع بين العلم والأدب فإذا هو عالم أديب، أو أديب عالم، يمتعك ويفيدك فى آن، يخاطب عقلك ووجدانك بلغة متحررة من عيبين متأصلين فى الأكاديميين: الجفاف والإبهام.

نرجو أن نكون دائماً عند حسن ظن قارئ هذه السلسلة، ونعدكم بأن نجتهد دائماً فى اختيار كل ما يوسع مدراكنا جميعاً عن المخيلة الأم.. المخيلة الشعبية... و... سلام عليكم.

(*) مقدمة كتاب: **من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى** (جزآن)، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، العددان ٨٣ - ٨٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

محمد رجب النجار
واتساع الرؤية فى بحث التراث الشعبى

مصطفى جـاد

إن الكتابة عن عالم فى حجم محمد رجب النجار (١٩٤١-٢٠٠٥) يجعلنى أعود مرة أخرى إلى التفكير والانشغال بإعداد موسوعة رواد حركة الفولكلور العربى. ومازلت كلما قارنت بين السير العلمية لعلماء الفولكلور الغربيين ونظرائهم العرب، أشعر بالحاجة لتصنيف مجلد يضم مسيرة روادنا المصريين والعرب. وقد نهضت بإنجاز جانب من هذا العمل منذ سنوات عدة، غير أننى توقفت عن المتابعة لانشغالات علمية أخرى، ومع مرور الزمن وفقدان الأحبة أشعر بأن الأمر أصبح واجباً وطنياً.

محمد رجب النجار من الأساتذة الذين تتلمذوا على جيل الرواد أمثال عبد الحميد يونس وسهير القلماوى.. إلخ. ومن الأساتذة الذين تفرغوا لبحث التراث الشعبى العربى من منظور منهجى عربى، ولذا فإن المتتبع لمسيرته داخل قاعات الدرس بالكليات والمعاهد الأكاديمية، يجده قد تخصص فى تدريس مناهج بحث الفولكلور العربى، ومناهج البحث اللغوى والأدبى، كما اهتم بتدريس النثر العربى القديم، ومناهج الأدب فى العصر المملوكى وسوسيولوجيا الفولكلور. أما تدريسه لموضوع الأدب الشعبى العربى، فقد كان يمثل تخصصه العام والدقيق فى آن، وكان حريصاً أيضًا على تدريس المهارات الكتابية إلى جانب الدراسات اللغوية والنحوية وقراءات النصوص الأجنبية والعربية والمكتبة الأدبية. وقد شكلت هذه الخبرات التعليمية جانبًا مهمًا فى فكر واتجاه محمد رجب النجار نحو بحث التراث الشعبى العربى.

فعند النظر إلى إنتاجه الذى اقترب من الثمانين دراسة، نجد اتساعًا فى رؤيته العلمية فى البحث؛ إذ اهتم فى المقام الأول بتأكيد رؤيته المنهجية على نحو ما نجده فى كتاباته حول مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى، ورصد التيارات المعاصرة فى دراسة الفولكلور، وبحث الثقافة القومية المشتركة فى التراث الشعبى، ثم اهتمامه بالرصد الببليوجرافى؛ حيث شارك فى الببليوجرافية المشروحة للتراث الشعبى فى دول الخليج العربية.

وتتسع رؤية رجب النجار لتشمل عدة محاولات من جانبه لدراسة الاتجاهات العلمية والإبداعية للعلماء العرب، فبحث فى علم رواية الحديث النبوى وأصول الجمع الميدانى، كما رصد الجوانب الفولكلورية فى ثقافة كاتب الإنشاء، واهتم بنماذج بعينها من رواد الفكر العربى فى دراساته على نحو ما نجده فى أبحاثه وقراءاته الفولكلورية فى أدب أبى حيان التوحيدى وبردة البوصيرى. ولم يكن غريبًا أن يجنح نحو

تحقيق التراث الشعبى ويناقش قضاياه العلمية ويتصدى لجانب فى هذا المجال وهو تحقيقه لكتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» لابن عرب شاه (٨٤٥ هـ)، ثم تحقيقه لسيرة على الزيبق المصرى التى صدرت قبيل وفاته عام ٢٠٠٥.

والحق فقد اتسمت جل كتاباته برؤية منهجية عربية تجلت بخاصة فى أبحاثه فى الحكاية الشعبية العربية، فاهتم ببحث التراث القصصى فى ضوء مناهج الفولكلور، كما بحث خصائص وسمات السرد القصصى فى التراث العربى بين الشفاهية والكتابية، وجمع مجمل أفكاره وتحليلاته العلمية فى عمله الرائد حول المقاربات السوسيو- سردية للتراث القصصى فى الأدب العربى والذى قسمه إلى ثلاثة مداخل تأسيسية فى الموضوع والمنهج، وخمسة أقسام يتبعها ملحق يضم نصوصاً قصصية متنوعة من التراث العربى. وتتناول الأقسام: حكايات الحيوان فى التراث العربى، السير والملاحم الشعبية العربية، القصص الدينى الإسلامى، القصص العاطفى، القصص الفكاهى. ويحتوى كل قسم من الأقسام الخمسة وبصورة تكاد تكون مضطردة على إضاءة تأسيسية (مدخل نظرى)، ثم معالجة تاريخية للنوع القصصى، يلى ذلك المكونات البنيوية له، ثم شرح لخصائصه، وأخيراً وظائفه المتنوعة. غير أن كتابه حول حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى يبقى علامة مميزة بلورت قدرته على اكتشاف عناصر جديدة شكلت ملامح تراثنا الشعبى عبر العصور.

وإلى جانب بحث الحكاية الشعبية، انشغل رجب النجار منذ منتصف السبعينيات ببحث السير والملاحم الشعبية، حيث كان موضوع أطروحته فى الدكتوراه حول البطل فى الملاحم الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية. ومنذ هذا التاريخ اتخذت السير الشعبية جانباً رئيسياً فى مشروعه العلمى، فكتب عن المرأة فى الملاحم الشعبية، وقدم دراسة نقدية حول سيرة «أبو زيد الهلالى»، وتناول موت البطل فى السير والملاحم الشعبية، واقترح منهجاً بنيوياً لدراسة السير الشعبية. ولم يتوقف عند بحث السيرة الهلالية فقط، بل قدم دراسات تحليلية ومقارنة عدة لسيرة فيروز شاه وسيرة سيف بن ذى يزن وسيرة على الزيبق.

ويدخل فى إطار اتساع رؤية رجب النجار لبحث التراث الشعبى العربى اهتمامه ببحث ودراسة الشعر الشعبى والأغنية الشعبية، حيث عكف على دراسة الشعر الشعبى الساخر فى عصور المماليك وهى حقبة زمنية أولاها اهتماماً خاصاً فى العديد من أبحاثه. كما تتبع عناصر الشعر الشعبى فى السير الشعبية العربية. وقد وقف على أنواع شعرية عدة تراثية ومعاصرة، على نحو ما نجده فى كتاباته حول فن الرجز وفن المماتنة والتمليط وفن النبويات فى ديوان الشعر العربى. كما اهتم بالشعر النبطى المعاصر. أما فنون الأغنية الشعبية، فقد اهتم فيها ببحث أهازيج الأطفال الشعبية فى احتفالية شهر رمضان، كما بحث فنون الغناء الشعبى فى احتفالية دينية أخرى وهى احتفالية الحج.

ولازلنا فى إطار تتبع مسيرة رجب النجار فى أشكال التراث الشعبى العربى، لنجده قد تفرغ لبحث الجذور الدرامية والمسرحية فى التراث العربى، وساهم مع الدارسين المدافعين عن حركة الإبداع العربى التى يحاول الغرب طمس ملامحها أو تجاهلها. كما تفرغ لبحث مناهج التصنيف العربية فى الأمثال الشعبية فى التراث العربى. وكانت له تجربة رائدة فى بحث الألغاز والأحاجى الشعبية العربية، وبدأ التجربة بالسير فى المنهج الذى اتبعه فى أبحاثه السابقة، حيث استهل بمدخل تاريخى أدبى فولكلورى لفن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى، ثم بحث نماذج ميدانية من الألغاز فى الكويت والخليج العربى، لينتهى إلى وضع أول معجم للألغاز الشعبية العربية.

وإذا كان رجب النجار قد اتسم فى أبحاثه باتساع رؤيته للتراث الشعبى العربى، فقد كان من نتائج ذلك اكتشافه لأنواع جديدة فى الأدب الشعبى لم تكن مدرجة قبل ذلك، مثل بحثه فى فن المعاظلات اللسانية. فضلاً عن اهتمامه بجمع وتصنيف الألفاظ الشعبية المتداولة فى الحياة العامة، وإن كانت معظم دراساته الميدانية كالألغاز والمعاظلات والألفاظ الشعبية قد ارتبطت بالكويت، فإن الإطار المنهجى الذى عكف على تأسيسه لهذه الدراسات كان يدعو للتطبيق فى أكثر من منطقة عربية.

يبقى أن نشير إلى اهتمام رجب النجار بمجالات أخرى فى التراث الشعبى العربى؛ كبحثه فى الطب النبوى والطب الشعبى، وبحثه فى الأساطير العربية، وبحثه فى القيم والعادات والتقاليد العربية، وبحثه فى الحرف والصناعات الشعبية، وجميعها موضوعات تحتاج لدراسات متعمقة للوقوف على جهد هذا الرجل الذى كان يعمل فى صمت دون حاجة إلى دعاية أو طلب للشهرة. ويكفى الإشارة إلى أنه حتى لحظة

مماته كان يعد لدراسات جديدة، وبعد مماته صدرت له دراسات كانت في المطابع. ولم ينل في مشواره - الذي لم يهدأ - من تكريم سوى حصوله على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٦، وقد أشرف على منتصف الخمسينيات من العمر. غير أنه فارق الحياة في منتصف الستينيات، وأحسب أنه قد فارق الحياة وهو في عنفوان الرغبة في تحقيق المزيد.

ونقدم في الجزء التالي الإنتاج الفكري للدكتور محمد رجب النجار حسب السياق الزمني، إذ يكشف ذلك عن رصد لجهوده خلال العقود الثلاثة الماضية، وهو ما توفر لدينا من كتابات منشورة له، وقد حاولنا قدر المستطاع أن نوثق للدراسات التي طُبعت مرات عدة، أو بحوث المؤتمرات العربية والدولية التي نُشرت في كتب، فضلاً عن السلاسل العلمية والدوريات. ولعل أكثر ما يلفت النظر في هذا السياق خلال هذه الرحلة أنه لم يمر عام واحد دون أن يسجل الرصد البيليوجرافي دراسات جديدة لمحمد رجب النجار:

التتابع الزمني لكتابات محمد رجب النجار

١٩٧٦

١ ـ البطل في الملاحم الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية/ إشراف حسين نصار. ـ القاهرة، ١٩٧٦. ـ ٩٥٠ص، ٢مج. ـ أطروحة (دكتوراه). ـ جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

٢ ـ المرأة في الملاحم الشعبية العربية. ـ عالم الفكر. ـ مج٧، ع١ (١٩٧٦). ـ ص ٦٧-٩٦.

١٩٧٨

٣ ـ الشعر في السير الشعبية العربية. ـ مجلة الشعر (القاهرة). ـ ع١٢ (١٩٧٨). ـ ص٥٩-٦٦.

٤ ـ توفيق الحكيم والإبداع الشعبي العربي. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ ع ١٤٥ (١٩٧٨). ـ ص٦٨-٧٥.

٥ ـ ملاحظات حول أدب الملاحم العربية وقضايا البطل الملحمي. ـ ص٨١-١٠٠. ـ في: دراسات في الأدب واللغة. ـ الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٧٨.

١٩٧٩

٦ ـ أبو زيد الهلالي: دراسة نقدية في الإبداع الشعبي العربي. ـ الكويت: دار القبس، ١٩٧٩. ـ ١٨٦ص. ـ (نشرت في طبعة أخرى بعنوان: أبو زيد الهلالي الرمز والقضية: دراسة نقدية في الأدب الشعبي العربي عن نفس دار النشر، ١٩٨٠).

٧ ـ دعوة لدراسة تراثنا القصصي في ضوء مناهج الفولكلور. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ س١٤، ع١٥٩ (١٩٧٩). ـ ص٤٠ ـ ٤٩.

٨ ـ صقر الرشود واستلهام التراث الشعبي الكويتي. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ س١٤، ع١٥٨ (مايو ١٩٧٩). ـ ص٢٢-٣٤.

١٩٨٠

٩ ـ التراث الشعبي العربي والجامعات العربية. ـ التراث الشعبي (العراق). ـ س١١، ع٣ (١٩٨٠). ـ ص٥-٢٠.

١٩٨١

١٠ ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي. ـ الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨١، ٤٦٤ ص. ـ (عالم المعرفة؛ ٤٥). ـ (أُعيد طبعه عن دار السلاسل بالكويت أعوام ١٩٨٩-١٩٩٢-١٩٩٥).

١١ ـ فن المماتنة والتمليط. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ ع١٨٦ (١٩٨١). ـ ص٧٠-٨٦.

١٢ ـ كتاب مائة ليلة وليلة وقضية تحقيق التراث الشعبي. ـ التراث الشعبي (العراق). ـ ع٢ (١٩٨١). ـ ص٥-٣٤.

١٣ ـ من فن الرجز إلى فن المماتنة. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ ع١٨٣ (١٩٨١). ـ ص٥٤-٧٠.

١٤ ـ موت البطل في السير والملاحم الشعبية. ـ ص٥٦٢ ـ ٥٨٥. ـ في: قضايا في الأدب واللغة. ـ الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٨١.

١٩٨٢

١٥ ـ الشعر الشعبي الساخر في عصور المماليك: الجزء الأول. ـ عالم الفكر. ـ مج١٣، ع٣ (أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٢). ـ ص٦٣-١٤٦.

١٩٨٣

١٦ ـ قراءة فى سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس فى التراث الشعبى العربى. ـ التراث الشعبى (العراق). ـ ع٥ (١٩٨٣). ـ ص ١٤-٤٨.

١٩٨٤

١٧ ـ الشعر الشعبى الساخر: الجزء الثانى. ـ عالم الفكر (الكويت). ـ مج١٤، ع١ (١٩٨٤). ـ ص١٩٣-٢٧٦.

١٨ ـ جذور درامية ومسرحية فى التراث العربى. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ ع٢١٧ (١٩٨٤). ـ ١٢٢-١٤٤.

١٩ ـ حدوتة ملك الكرك: حكايات شعبية من فلسطين. ـ التراث الشعبى. ـ س١٥، ع٩، ١٠ (١٩٨٤). ـ ص١٨٣-١٩٤.

٢٠ ـ حكايات شعبية من فلسطين: نصوص ودراسة. ـ التراث الشعبى. ـ س١٥، ع٩ (١٩٨٤). ـ ص١٣-٤٢.

١٩٨٥

٢١ ـ معجم الألغاز الشعبية فى الكويت. ـ الدوحة: مركز التراث الشعبى لدول الخليج، ١٩٨٥. ـ ٤١٤ص.

٢٢ ـ التيارات المعاصرة فى دراسة الفولكلور فى الكويت ودول الخليج العربية. ـ ١٧٦ - ٢٠١. ـ فى: مؤتمر بناء الدولة فى المجتمعات المنتجة للنفط. ـ نيو جرسى: جامعة روتجرز، ١٩٨٥. ـ (الدراسة باللغة الإنجليزية).

٢٣ ـ الجوانب الفولكلورية فى ثقافة كاتب الإنشاء. ـ التراث الشعبى (العراق). ـ ع٤ (١٩٨٥). ـ ص٨٠-١٣٦.

٢٤ ـ الغطاوى الكويتية: دراسة موضوعية وفنية. ـ ط١. ـ الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٥. ـ ١٨٣ص. ـ (من فنون الأدب الشعبى الكويتية).

٢٥ ـ القيم والعادات والتقاليد العربية فى ضوء التراث الشعبى العربى. ـ ص٣٠٥ - ٣٥٠. ـ فى دراسات فى المجتمع العربى. ـ الكويت: اتحاد الجامعات العربية، ١٩٨٥.

٢٦ ـ سيرة فيروزشاه أو الرواية الشعبية العربية للشاهنامة الفارسية. ـ عالم الفكر (الكويت). ـ مج١٦، ع١ (أبريل- مايو- يونية ١٩٨٥). ـ ص١٥٣-٢٠٨.

٢٧ ـ فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى: مدخل تاريخى أدبى فولكلورى. ـ المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت. ـ مج٥، ع٢٠ (خريف١٩٨٥). ـ ص١٣٤ - ١٨٢.

٢٨ ـ معجم الألفاظ الشعبية فى الكويت (جمع وتصنيف). ـ ط١. ـ الدوحة: مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى، ١٩٨٥. ـ ٤١٤ ص.

٢٩ ـ من الموروث الأسطورى والدينى فى شعر نازك الملائكة. ـ ص٣٣٩-٤٢٢. ـ فى: نازك الملائكة: دراسات فى الشعر والشاعرة بقلم نخبة من أساتذة الجامعات. ـ الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، ١٩٨٥. ـ (كتاب تذكارى).

١٩٨٦

٣٠ ـ المعاظلات اللسانية فى الأدب الشعبى: مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية فى الكويت. ـ المأثورات الشعبية. ـ س١، ع٢ (أبريل ١٩٨٦). ـ ص٧٩ - ٩٥.

٣١ ـ بردة البوصيرى: قراءة أدبية وفولكلورية. ـ حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت، الحولية ٧، الرسالة ٣٣ (١٩٨٦). ـ ١٠٤ص.

٣٢ ـ علم رواية الحديث النبوى وأصول الجمع الميدانى للمأثورات الشعبية. ـ ص١٦٥ - ٢٠٨. ـ فى: أبحاث فى التراث الشعبى (بالاشتراك مع أحمد مرسى، داود سلوم). ـ بغداد: وزارة الثقافة، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦. ـ ٣٦٧ص. ـ (كتاب التراث الشعبى؛ ٢).

٣٣ ـ فن الزهيرى فى الكويت: نشأته وأصوله وأنماطه ووظائفه. ـ مجلة البيان (الكويت). ـ ع٢٤٧ (١٩٨٦). ـ ص٤-١٢.

٣٤ ـ مختارات من الغطاوى الكويتية للأطفال. ـ الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٦. ـ ١٣٨ص. ـ (أعيدت طباعته أعوام ١٩٨٨- ١٩٩١- ١٩٩٣- ١٩٩٥- ١٩٩٧- ١٩٩٩).

١٩٨٧

٣٥ ـ الأمثال الشعبية فى التراث العربى: دراسة فى مناهج التصنيف. ـ المأثورات الشعبية. ـ س٢، ع٨ (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٧). ـ ص٣٣-٥٨. ـ (نشر أيضًا فى: زكى نجيب محمود فيلسوفًا وأديباً ومعلماً. ـ ص٤٦٧-٥٠٨.

.ـ الكويت: جامعة الكويت كلية الآداب، قسم الفلسفة، ١٩٨٧ .
ـ كتاب تذكارى) .

٣٦ ـ مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى(١) .ـ ص٥٠ ـ ٦٢ .ـ فى: مؤتمر الجنادرية (عدد خاص) .ـ الرياض: الحرس الوطنى، ١٩٨٧ .

١٩٨٨

٣٧ ـ فن النبويات فى ديوان الشعر العربى .ـ القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٨ .

١٩٨٩

٣٨ ـ الألغاز الشعبية فى الكويت والخليج العربى .ـ ط٢ .
- الكويت: منشورات ذات السلاسل، ١٩٨٩ .ـ ٣٨٢ ص .

٣٩ ـ جحا العربى: شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير .ـ ط٢ .ـ الكويت: دار السلاسل للنشر والتوزيع، ١٩٨٩ .ـ ٣٢٣ص .ـ (صدرت ط١ .- الكويت: المجلس الوطنى، ١٩٧٨ .ـ (عالم المعرفة؛١٠) .ـ أصلاً أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة ـ كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية.

١٩٩٠

٤٠ ـ مدخل بنيوى لدراسة السير الشعبية .ـ مجلة كلية الآداب (جامعة القاهرة) .ـ مج٥٠، ع٢ (١٩٩٠) .ـ ص٩٧- ١٦٥ .

٤١ ـ مصر فى الأدب الشعبى العربى .ـ ص٩٨ ـ ١٤٦ .ـ فى: مصر الأمة .ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ .

١٩٩١

٤٢ ـ مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى (٢) - عالم الفكر (الكويت) .ـ مج٢١، ع٢ .ـ (١٩٩١) .ـ ص١٦٥- ٢٠٠ .

١٩٩٢

٤٣ ـ الأصول الأسطورية فى سيرة سيف بن ذى يزن .ـ ص٢٤١ ـ ٢٦٣ .ـ فى: أدب الملاحم العربية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٢ .

٤٤ ـ القدس فى الفولكلور والأساطير العربية .ـ مجلة العلوم الإنسانية (الكويت) ـ ع٤٠ (١٩٩٢) .ـ ص ٣٤-٦٠ .

١٩٩٣

٤٥ ـ البطل الأوليائى فى القصص الصوفى .ـ مجلة الفكر (بيروت) .ـ ع٤٤ (١٩٩٣) .ـ ص٣٧-٤٩ .

٤٦ ـ التراث الشعبى فى دول الخليج العربية: ببليوجرافيا مشروحة (بالاشتراك) .ـ الدوحة: مركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى، ١٩٩٣ . ص ١٨٤-٢٣٤ .

١٩٩٤

٤٧ ـ الأصول العربية لكتاب كليلة ودمنة .ـ مجلة البحرين الثقافية .ـ ع١ (١٩٩٤) .ـ ص٨-١٨ .

٤٨ ـ الحرف والصناعات الشعبية فى التراث العربى .ـ ص١٨٤-٢٣٤ .ـ فى: الحرف والصناعات الشعبية فى دول مجلس التعاون. ـ الدوحة: مركز التراث الشعبى لدول الخليج، ١٩٩٤ .

٤٩ ـ السرد القصصى فى التراث العربى بين الشفاهية والكتابية (خصائص وسمات) .ـ مج٣، ص ١-٤٠ .ـ فى: الملتقى القومى للفنون الشعبية: الفنون الشعبية وثقافة المستقبل، ١٧-٢٢ ديسمبر ١٩٩٤ .ـ القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٤ .ـ (نُشر أيضًا فى: فؤاد زكريا باحثًا ومثقفًا وناقدًا. - ص٣٨٩-٤٥٦ .ـ الكويت: جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم الفلسفة، ١٩٩٨ . كتاب تذكارى) .

٥٠ ـ قصص الحب فى الليالى: البنى والوظائف .ـ فصول .ـ مج١٣، ع٢(ربيع ١٩٩٤) .ـ ص٢٥١-٢٦٨ .

١٩٩٥

٥١ ـ الأدب الملحمى فى التراث العربى .ـ الرافد (الشارقة) .ـ مج٣، ع٩ (١٩٩٥) .ـ ص٩٦-١٠٨ .

٥٢ ـ التراث القصصى فى الأدب العربى: مقاربات سوسيو ـ سردية .ـ مج١ .ـ الكويت: دار السلاسل، ١٩٩٥ .ـ ٩٤٢ص.

٥٣ ـ الطب النبوى بين الطب العلمى والطب الشعبى .ـ الفنون الشعبية .ـ ع٤٦(يناير/ مارس ١٩٩٥) .ـ ص ٣٠-٥٥ .ـ (بحث مقدم إلى المؤتمر الدولى الثامن للطب الشعبى والفولكلور بجامعة نيوفوند لاند ـ سان جونز ـ كندا ـ ١٨ : ٢١ أغسطس ١٩٩٤ . ونُشر كفصل من كتاب بالإنجليزية، نُشر بعنوان: الطب الشعبى والطب البديل) .

٥٤ ـ أهازيج الأطفال الشعبية فى رمضان. ـ مجلة العربى (الكويت). ـ ع٤٣٥ (١٩٩٥). ـ ص٨٦-٩٢.

٥٥ ـ حكايات الحيوان فى التراث العربى. ـ عالم الفكر (الكويت). ـ مج٢٤، ع١. ـ (١٩٩٥). ـ ص١٨٧-٢١٢.

٥٦ ـ قراءات ونصوص فى الأدب العربى (بالاشتراك). ـ الكويت: دار السلاسل، ١٩٩٥. ـ ٧٤٨ ص.

١٩٩٦

٥٧ ـ النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية. ـ الكويت: دار الكتاب الجامعى، ١٩٩٦. ـ ٤٨٧ ص.

٥٨ ـ قراءة فولكلورية فى أدب أبى حيان التوحيدى. ـ مجلة فصول (القاهرة). ـ مج١٤، ع٤ (١٩٩٦). ـ ص٢٤٥- ٢٦٢.

١٩٩٧

٥٩ ـ الحكم والأمثال. ـ فى: موسوعة الكويت العلمية. ـ مج٨، ١٩٩٧. ـ (مادة علمية ذات طبيعة موسوعية منشورة فى موسوعة الكويت العلمية للأطفال).

٦٠ ـ الشعر النبطى المعاصر: فنونه وقضاياه. ـ ص٧٠٥ ـ ٧٧١. ـ فى: الثقافة فى الكويت. ـ الكويت: دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ١٩٩٧. ـ ٢مج .

٦١ ـ جحا العربى. ـ فى: الموسوعة العربية (سوريا). ـ سوريا: رئاسة الجمهورية، ١٩٩٧.

٦٢ ـ فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عرب شاه ٨٤٥هـ: تحقيق ودراسة. ـ الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٧. ـ ٦٠١ص.

٦٣ ـ من التراث الشعبى الكويتى. ـ مجلة العربى (الكويت). ـ ع٤٦٢ (١٩٩٧). ـ ص١١٨-١٢٤.

٦٤ ـ نصوص أدبية (بالاشتراك). ـ الكويت: دار الكتاب الجامعى، ١٩٩٧. ـ ٢٨٠ص.

١٩٩٨

٦٥ ـ الأساطير العربية. ـ فى الموسوعة العربية (الرياض). ـ ط٢. ـ الرياض، ١٩٩٨. ـ مج١.

٦٦ ـ الثقافة القومية المشتركة فى التراث الشعبى العربى. ـ الفصل الثالث (٤٦ ص). ـ فى: دور الثقافة فى تحقيق الوفاق الوطنى. ـ القاهرة: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد الدراسات العربية، ١٩٩٨.

١٩٩٩

٦٧ ـ أدب الرحلات فى التراث العربى. ـ مجلة الجسرة (قطر). ـ ع٣ (١٩٩٩). ـ ص٢١-٤٨.

٦٨ ـ شخصية السندباد فى التراث الشعبى. ـ فى: موسوعة الكويت العلمية للأطفال. ـ الكويت، ١٩٩٩. ـ ج١٠.

٢٠٠٠

٦٩ ـ التراث العربى. ـ مجلة العربى (الكويت). ـ اثنتا عشرة مقالة علمية ـ الأعداد من رقم ٤٩٨ (يناير ٢٠٠٠) حتى العدد ٥٠٥ (ديسمبر ٢٠٠٠).

٢٠٠١

٧٠ ـ التراث الشعبى فى الكويت. ـ الحداثة (لبنان). ـ س ٧، ع ٥٥/٥٦ (ربيع ٢٠٠١). ـ ص ١٢٨-١٣٧.

٧١ ـ توفيق الحكيم والأدب الشعبى: أنماط من التناص الفولكلورى. ـ ط١. ـ الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١. ـ ٢٢٦ ص.

٢٠٠٣

٧٢ ـ فولكلور الحج: الأغنية الشعبية نموذجًا. ـ ط١. ـ القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣. ـ ١٨٢ص. ـ (سلسلة الدراسات الشعبية، ٧٦).

٧٣ ـ من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى. ـ القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣. ـ ٢ ج. ـ (سلسلة الدراسات الشعبية ٨٣،٨٤).

٢٠٠٥

٧٤ ـ سيرة على الزيبق (تحقيق). ـ القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٥. ـ ٢ ج. ـ (سلسلة الدراسات الشعبية، ٩٧-١٠٠).

مقاربة أولية فى المشروع العلمى
للدكتور محمد رجب النجار

مسعود شومان

النجار ومشروعه العلمى الممتد




إن من يقف على مشروع العالم الجليل د. محمد رجب النجار سيجده مؤسسًا على رؤية متسعة تجمع عناصر الفولكلور فى نسق علمى يربط بين الفولكلور باعتباره مادة تراثية أو مأثورية والعلوم والمناهج والنظريات الحديثة، وقد وصلت هذه العلاقة بين المادة الفولكلورية وهذه العلوم - عند د. النجار - إلى فض مغاليق عدة سكت علم الفولكلور عن فض شفرتها فترة طويلة، لقد بلغ العلم عنده حتى وصل يفاعته، فلم يكن مجرد راصد - على أهمية الدراسات الراصدة - ولكنه أبحر بقاربه وحده ليمخر عباب بحر كنا بحاجة لخوضه والتعرف على عمق مجراه، وتكوينات أرضه، ومورفولوجية محتواه، وبنية تركيبه. قد يبدو هذا التقديم بلاغياً، لكنه يحاول - ما أصعب المحاولة - أن يمسك بشخصية إنسانية كبيرة، وعقل موسوعى أدرك منذ البداية أن له مشروعه العلمى الممتد، إن فى دراساته المستفيضة والمتعمقة فى السرد الشعبى العربى، أو فى الشعر الشعبى، ناهيك عن دراساته الواسعة فى مناحى العلم؛ علم الفولكلور، بإفاضة الباحث المدقق الذى لم يفقد - قط - فضيلة الدهشة، وتكمن أهمية دراساته مجتمعة فى عودتها إلى ينابيع مصدرية تراثية مهمة، هذه العودة، لم تكن ماضوية، أو لرغبة فى إشباع خرافة الأبوة، وإنما لتجذير عناصر المأثور الشعبى الحى، بالبحث عن وجوهه فى بطون الكتب، أو بالأحرى عن الرواسب الثقافية التى تشع بأصدائها على عناصر الفولكلور حتى الآن، لقد كانت هذه المحاولات/ المشروع الطريق لاستنطاق المادة الفولكلورية جمعًا وتصنيفًا وتحليلاً، ولا نغالى إذا قلنا إن الدكتور محمد رجب النجار هو الذى رصف هذا الطريق البحثى بحيث يعد عمدته فى الوطن العربى.



إن القارئ لعناصر المشروع العلمي الكبير للدكتور النجار يستطيع دون صعوبة أن يعثر على حلقات مشروعه الثرى الذى تمتد خيوطه فى جميع فروع علم الفولكلور، ونستطيع أن نرصد بعض هذه الحلقات المشتبكة كالتالى: دراسات عامة ـ أصول الجمع الميدانى ـ السرد الشعبى ـ الشعر الشعبى ـ تحقيق النصوص الشعبية ـ الدراما الشعبية ـ التصنيف والببليوجرافيا ـ القيم والعادات والمعارف والمعتقدات الشعبية ـ الحرف والصناعات الشعبية ـ دراسات فى التناص مع عناصر الفولكلور ـ دراسات فى الأدب العربى، وبإعادة تأملها سنجد تأسيساً معرفياً أتاح له فيما بعد أن يكون موسوعياً على النحو الذى تؤكده ببليوجرافيا أعماله بداية من أولى إنتاجاته ١٩٧٦، وسوف تعرج هذه الورقة على عنصرين من عناصر هذا المشروع العلمى الكبير وهما السرد الشعبى والشعر الشعبى.

أولاً: السرد الشعبى

لعل أهم كتب الدكتور النجار فى هذا الحقل هو «التراث القصصى فى الأدب العربى: مقاربة سوسيو–سردية»(١). والقارئ للكتاب بما يتضمن من مادة غزيرة، وأفكار تتسم بالرحابة والاتساع سيجده يمثل وحده بناء كبيراً يضم عدداً هائلاً من تجليات السردية العربية ليؤسس بطابعه الموسوعى طريقاً جديداً يمهده للباحثين والقراء ليتعرفوا على التراث القصصى لأمتهم، وهو إذ يمهد هذا الطريق يراكم المعرفة بهذا التراث، حيث ظلت متناثرة فى بطون الكتب دون ما عقد يلم شتاتها، لذا لم يكن غريباً ـ بل كان جهداً ضخماً ومدهشاً ـ أن يقع المجلد الأول فى ٩٤٢ صفحة.

ينطلق د. النجار من مقولة دافعة تجعلنا نعيد النظر فى المتواتر من مقولات عن تراثنا القصصى، فمنذ اللحظة الأولى يؤكد قائلاً: «إن تاريخ الأدب القصصى فى التراث العربى، فضلاً عن أنماطه وأشكاله السردية الكثيرة والمتنوعة، لا يزال مجهولاً للقارئ العربى»(٢). فهو ينطلق بداية من المجهولية التى عانى منها هذا التراث، بل يجدر أن نقول الجهل به، هذه اللحظة الفارقة فى الوعى بالتراث لم تكن بعيدة عن إسهاماته المتعددة فى مجال السرد الشعبى، بل هى تأسيس باهر لعناصر المأثور الذى يشكل وعى أبناء الجماعة الشعبية، إنه مشروع يحتشد بوعى العالم الذى لم يستسلم للتراث ومقولاته، وإنما فارق بعضها معتمداً على مجمل التوجهات الحديثة فى السرد ليكتسب مشروعه الجدة ساعياً لتجديد الخطاب المتواتر حول التراث القصصى، ويقدم تصنيفاً موضوعياً فى الجزء الأول يضم هذه الأنواع: قصص الحيوان ـ السير والملاحم الشعبية ـ القصص الدينى ـ القصص العاطفى ـ القصص الفكاهى، بينما يتناول الجزء الثانى: الحكاية الخرافية ـ الحكاية الشعبية ـ ألف ليلة وليلة ـ فن المقامات القصصية ـ فن الرسائل القصصية. وقد انبنى هذا السفر الضخم على درس الأنواع القصصية، معتمداً فى دراسته للنمط القصصى على مسارين رئيسيين هما :التاريخى التعاقبى، والوصفى التزامنى، وفيهما كانت عنايته بدراسة الجانب التاريخى للنمط القصصى ووصفه فى سياقه الاجتماعى معرجًا على نشأته وتطوره وازدهاره وتعريفه تراثياً وأدبيًا وتحديد أشكاله السردية (الرئيسية والفرعية) ومنابعه ومصادره فى التراث العربى وأصوله النصية(٣).

ويواصل د. النجار تجلياته البحثية فى كتاب النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية(٤) ليقدم لنا مقاربته للنثر العربى وفنونه فى ضوء رؤية حديثة هى الشفاهية

(١) د. محمد رجب النجار، **التراث القصصى فى الأدب العربى، مقاربات سيسو ـ سردية**، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢.

(٤) د. محمد رجب النجار، **النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية**، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع – الكويت، ٢٠٠٢.

والكتابية، عبر فهم عميق للمفردتين (الاصطلاحين) وما يستتبع كل واحد منهما من خصائص وجماليات، لعل الدخول إلى التراث القصصى كان مبنياً - بداية - على فهم عميق للشفاهية؛ هذا الوعى هو الذى يمكننا من فهم عالم الكتابة فهماً أفضل: فهم ماهيته وماهية الكائنات البشرية من الناحية الوظيفية... فمن دون الكتابة لا يستطيع العقل الكتابى أن يفكر على النحو الذى يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة، بل حتى فى حالة إنشائه أفكاره فى شكل شفاهى، لقد غيرت الكتابة شكل الوعى الإنسانى أكثر من أى اختراع آخر(٥).

إن العرب يقدرون الشعر ويضعونه موضعاً خاصاً، فهو ديوانهم؛ لذا فقد عانى النثر العربى من إهمال - انعكست الصورة الآن وسادت مقولة زمن الرواية وما استتبعها من عناية فائقة بالرواية فقط كنوع أدبى سردى - كبير، من هذه النقطة ينطلق د. النجار منتصراً لهذه الفنون وأنواعها المتعددة، ليؤكد أن نوعًا من الانحياز للنثر قد حدث فى القرن الرابع الهجرى لكنه لم يكن انحيازاً عن إيمان بجماليات هذه الفنون النثرية، بينما كان توظيفاً لقدرات هذه الفنون وكتابها فى خدمة الدولة، والكتاب يقدم مكاشفة لجماليات الأشكال والأنواع الأدبية، فيما يخرجها البعض تمامًا من جنس الأدب، مثل: الوصايا والخطابة، والكتاب يعرض لأنواع وتقسيمات مهمة - ليس على طريقة كله عند العرب نثر - لفنون النثر الشفاهى والكتابى، وقبل أن يدخل إلى مقاربة هذه الأنواع يمهد بتعريف النثر العربى فى ضوء نظرية الاتصال اللغوى، وهو فى طريقه إلى الأنواع يقدم الفروق بين الشعر والنثر، ثم يتبعها بالسمات الفارقة بين النثر الكتابى والنثر الشفهى، ثم يعرج على الأنواع النثرية فى الأدب العربى القديم. واضعًا مجموعة من الفروق الدقيقة بين فنون النثر الشفاهى / غير السردى مثل: الأمثال والوصايا والخطابة، وفنون النثر الكتابى / غير السردى وما لحقه من تطور فى طرائق كتابته، فضلاً عن أنماطه مثل: فنون الترسل وما يندرج تحتها من رسائل أدبية ورسمية وشخصية. كما قدم تحليلاً لبنية الصياغة فى هذه الأنواع من الرسائل، ومن هذه الأنواع تنطلق الدراسة إلى النثر الكتابى/ السردى وقد مثل له بقصص الحيوان الرمزية والقصص الفكاهية وفن المقامة والقصص الفلسفية، لينتقل بعدها إلى مدارس النثر الفنى وأعلام كل واحدة منها مثل: مدرسة النثر المرسل - مدرسة النثر المقفى، فضلاً عن الإضافة الثرية بتقديمه ترجمة لأربعين علماً من أعلام الأدب النثرى(٦).

من العام للخاص

إن تأملاً دقيقًا للمشروع العلمى لهذا العالِم الجليل سيضعنا فى حلقاته التى تبدأ بدراسات موسوعية مستفيضة ومؤسسة واصفة ومصنفة، إلى دراسات خاصة بعنصر محدد أو بنوع أدبى خاص، وفيها يقف موقف التحليلى الذى يمسك مبضعه التأويلى مستخرجًا الدلالات السسيو جمالية، رابطاً بين بنية هذه النصوص الاجتماعية والتاريخية وتكونها الدلالى، ولأن مشروعه بحاجة إلى دراسة مستفيضة تؤكد على هذه المعانى فإننا سنرصد بعض هذه الدراسات ربما منحتنا هذه الدلالات، فمن الدراسات التى تقدم تأسيسًا عامًا جامعًا فى التراث القصصى دراسته المعنونة بـ: دعوة لدراسة تراثنا القصصى فى ضوء مناهج الفولكلور، وكذلك: الأدب الملحمى فى التراث العربى - مدخل بنيوى لدراسة السير الشعبية - الأساطير العربية، ومن هذا العام المتسع إلى دراسات عامة لكنها تخصص نفسها لموضع أكثر دقة مثل: حكايات الحيوان فى التراث العربى - فن الأحاجى والألغاز فى

(٥) والتر ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٨٢)، الكويت، فبراير ١٩٩٤.

(٦) راجع، د. محمد رجب النجار، النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية، **مرجع سابق**.





التراث العربى، مدخل تاريخى أدبى فولكلورى - ملاحظات حول أدب الملاحم العربية وقضايا البطل الملحمى - حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى، ومن هذه النقطة يرتكز البحث حول عنصر محدد فى هذا المحيط العام كدراساته لـ: المرأة فى الملاحم الشعبية العربية - البطل الأوليائى فى القصص الصوفى - شخصية السندباد فى التراث الشعبى العربى - موت البطل فى السير والملاحم الشعبية، هكذا يتحرك مشروعه بداية من قاعدة صلبة تتأسس عليها ومنها فروع العلم وما يستتبعه من دراسات نوعية.

وفى إطار دراسات فنون السرد تأخذ دراسات السير والقصص؛ كل واحدة على حدة مكانتها فى قلب مشروعه العلمى، مثل: قراءة فى سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس فى التراث الشعبى العربى - سيرة فيروز شاه أو الرواية العربية للشهنامة الفارسية - قصص الحب فى الليالى _ البنى والوظائف - الأصول الأسطورية لسيرة سيف بن ذى يزن - أبو زيد الهلالى، دراسة نقدية فى الإبداع الشعبى العربى - جحا العربى، وتتوالى الحلقات حتى تصل إلى نوع إبداعى من هذه الفنون التى تندرج تحت جنس الأدب الشعبى ليدرس: الغطاوى - الألغاز - المعاظلات اللسانية - الأمثال، من هنا يمكن أن تتضح العلاقات بين دراساته لتبين عن تشابكات مبنية بناءً محكماً يقف خلفه ذهنية علمية تؤكد بدراساتها أن المأثور الشعبى لم ينشأ من فراغ، وإنما تقبع فى خلفيته تراثات لابد من العودة إليها، كما يؤكد على معنى مهم آخر؛ هو أن الانشغال بمعرفة التراث لا يعنى التخلى عن النظريات والمناهج الجديدة، كما يقدم فى هذا الإطار دعوة إلى الباحثين والمهتمين بالتراث والمأثور الشعبى مفادها أن العمل الميدانى field work لا بد أن يستند إلى عمل مكتبى disk work فى كتب التراث التى تزخر بعناصر ومواد فولكلورية ذات علاقة بما نجمعه ميدانياً.

ثانياً: الشعر الشعبى

لم تكن الوقفات المتعمقة، ولا الغوص فى سراديب التراث القصصى هو الإنتاج الذى توجهت كل طاقة الدكتور النجار إليه، وإنما - على قدر التنوع الهائل - لاحقت دراساته الشعر الشعبى لتعاين تجلياته، جمعًا، وتصنيفًا وتحليلاً، ويجدر الإشارة بداية إلى أن جميع هذه الدراسات كانت تقف على بعدين أساسيين هما البعد الاجتماعى والجمالى لتربط بينهما، ولا تغفل الخلفية التاريخية لهذه الأنواع الشعرية الشعبية، كما تجذر لبعض هذه الأنواع فى تراثنا العربى، وبعضها يكشف عن التعالق القائم بين فنون السرد وفنون الشعر، وتعيد النظر فى تصنيف هذه الأنواع التى تستعين بالشعر فى بناء السرد، من هنا، فإن رصد الدراسات التى قدمها الدكتور النجار فى مجال الشعر الشعبى - عددها أقل من دراساته للسرد - سيكون دالاً ومفيداً للإمساك بالتوجه والوجهة، بالرؤية والنظرية، ونستطيع أن نتبع المسلك السابق فى تقسيمها إلى دراسات عامة، ودراسات نوعية، سواء كانت تتناول عنصراً تراثيًا أو مأثوريًا. أما العامة، فهى: من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى، وضمنها فنون الشعر الشعبى - الشعر فى السير الشعبية العربية - الشعر الشعبى الساخر - الشعر النبطى المعاصر، فنونه وقضاياه. ومنها نقف على مجموعة من دراساته فى عدد من الأنواع الشعرية مثل: فن المماتنة، وفن الرجز، وفن التمليط، والموال الزهيرى، أو المتعلقة بمناسبة بعينها مثل: أهازيج الأطفال الشعبية فى رمضان - فولكلور الحج، الأغنية الشعبية نموذجاً.



إن من يتتبع دراسات الدكتور النجار في مجال الشعر الشعبي، سيجده ـ دوماً ـ حريصاً على ربط الاجتماعي باللغوي، خاصة فيما يتصل بالاصطلاحات الدالة على الأنواع الشعرية، رافضاً الحكايات التبريرية التي قد تدور حول نشأة مصطلح من المصطلحات، ويجذر لهذا التوجه في القراءة الجمالية للشعر نفسه، ولندلل على ذلك بدراسته الرائدة حول الموال التي يدلف منها إلى السباعي / الزهيري إذ يقول: «إن هذا الفن، كان منذ نشأته الأولى أغنية من أغاني العمل. وتضيف المصادر التاريخية والأدبية أن العبيد والزنوج و«الفعلة» والبنائين والفلاحين وأشباههم من العمال كانوا يقولون في آخر كل صوت مع الترنم «يا مواليا» إشارة إلى سادتهم. ومن هنا عرف هذا الفن باسم «المواليا» وقد توحي عبارة «يا مواليا» في هذه المصادر بتمجيد هؤلاء السادة، كما ذهب بعض الباحثين إلى ذلك، والعكس هو الصحيح، فالمتأمل لمضامين النصوص المبكرة التي وصلتنا يراها تشي بالأسى الدفين والحزن العميق، والألم الممض الذي يعتمل في نفوس مبدعيه، وتفصح في الوقت نفسه عن رغبة كامنة في مواساة الذات بحثاً عن العزاء، وحثاً لها على الصبر والسلوان، ومن هنا لا غرو أن يكون هذا الفن منذ نشأته الأولى هو فن الشكوى الذاتية، تبوح بها العامة تعبيراً عما يقع عليها من ظلم «السادة» وتجبر «الموالي» ومعظمهم آنذاك من الفرس أصحاب الإقطاعيات، أو تعبيرا عما يحيق بهؤلاء العامة من غدر الزمان وغير الأيام أو تنكر الأحبة وجحود الآخرين، أو عما يضطرم في الحنايا من لواعج الشوق، ودواعي الحرمان وأسباب الشقاء، وكأية أغنية من أغاني العمل ـ على اختلاف أشكالها ـ كان هذا الفن ينعش «النفوس الكليلة»، ويعينها على تحمل الصعاب، ويدفعها ـ أثناء العمل المضني الشاق إلى احتماله، والصبر على أدائه»(٧)، من هذا التصور الذي يبني العلاقة بين التاريخي/ الاجتماعي والجمالي يطرح رؤاه حول مجموعة من الفنون الشعرية مثل «المواليا» ـ «الأبوذيه» ـ العبادي، من هذه الركيزة ينتقل إلى التفسير اللغوي ليعقد هذه الصلة «فإذا تجاوزنا التفسير الاجتماعي السابق إلى التفسير اللغوي ـ الدلالي، فإنه ليس محض مصادفة أن تكون كلمة مولى وجمعها «موالي» تعني في اللغة العربية: السيد المالك والعبد التابع معاً، وشتان بين السيادة والعبودية.. ولعل في هذا التضاد ما يفسر لنا سبب تسمية هذا الفن بالمواليا، ولماذا كان الموالي من العبيد يرددون عقب كل مقطوعة «وامواليا» تحسراً على حالهم وتفجعاً على ما يعانونه من ضروب القهر والعبودية والحرمان، وعلى ما هم فيه من شقاء وتعاسة، ومن ذل وامتهان.. ومن ثم فالمصطلح «وامواليا» مكون لغوياً ودلالياً من «وا» حرف نداء للندبة، وهي نداء المتفجع عليه أو المتوجع منه، ومن كلمة «موالي» بصيغة الجمع الدالة هنا على طبقة بعينها هي المتفجع عليها ومن «الألف الزائدة» في نهايتها للإشباع وتأكيد الندبة(٨).

(٧) فن الزهيري في الكويت، نشأته وأصوله، وأنماطه ووظائفه، مجلة **البيان**، ع (٢٤٧) الكويت، ١٩٨٦.

(٨) المرجع السابق.

ميادين الدراسة

لم يكتف عالمنا الراحل بالدراسة في مجالين مهمين وأساسيين هما: السرد الشعبي، والشعر الشعبي، وإنما فاض نهر علمه بعدد من الدراسات في مجالات أخرى تندرج تحت علم الفولكلور بوصفها جنساً متسعاً، وقد جمعت هذه الدراسات على كثرتها بين الميدان والتراث المكتوب، ولم تقف كثرتها أمام عمقها ومنظورها الذي يرى الدائرة مكتملة بين هذه الأنواع التي تنضم معاً تحت إطار العلم. ولأن مشروع الدكتور النجار بحاجة إلى

دراسات مستفيضة حول مجالاتها وأطروحاتها المثيرة، فإننا سنكتفى بالإشارة إلى مجموعة من هذه المجالات آملين فى استكمال درسها والتعلم من تجلياتها، من هذه المجالات يمكن أن نرصد التالى:

- دراسات فولكلورية عامة.
- أصول الجمع الميدانى.
- تحقيق النصوص الشعبية.
- دراسات فى التناص مع عناصر الفولكلور.
- الدراما الشعبية.
- الحرف والصناعات الشعبية.
- القيم والعادات والمعارف والمعتقدات الشعبية.
- التصنيف والببليوجرافيا.

هذا فضلاً عن دراساته المتعددة للأدب العربى، ونعترف بتقصيرنا فى القدرة على متابعة هذا الإنجاز العلمى الوفير كمًا ونوعاً، لكن التقصير لن يمنعنا من قول كلمة حق فى عالم جليل فاض علمه ليفتح طرقاً ظلت مغلقة فى العلم، كما أنار سبلاً كنا بحاجة إلى من يدفعنا إليها، فامتلاكه لعلم غزير لم يقف حائلاً أمام خوض عدد من المغامرات البحثية، أعنى مغامرة فنان عالم لم يفقد فى لحظة فضيلة الدهشة، والسعى دوماً للتنقيب عن الأفكار المبتكرة والخلاقة دون التسليم بالأفكار السكونية والمتمذجة، رحم الله أستاذنا الدكتور النجار، وعوضنا عنه خيراً بما ترك من إسهامات مهمة، ستظل فاعلة فى حقل الدراسات الفولكلورية فى الوطن العربى.



محمد رجب النجار

تحقيق التراث بين الشفاهى والمكتوب

هشام عبد العزيز

لا يوجد فى مجال العلوم - اللهم إلا على المستوى النظرى - ما يسمى بعلم التحقيق العام هكذا، كما لا يوجد كذلك ما يسمى بالمحقق العام، هب أن محققًا علمًا لمخطوطات أصول الفقه أراد فجأة أن يحقق مخطوطة فى علم الرياضيات مثله مثل الأستاذ رشدى راشد؛ الأستاذ فى جامعة باريس ٧، يعرف المتخصص أن عمل الأول سيكون بالمقارنة بعمل الثانى كارثة علمية، كما أن رشدى راشد نفسه؛ أطال الله عمره، لو حاول - وأظنه لا يفعل - أن يحقق مخطوطة البرصان والعرجان والعميان والحولان للجاحظ، سيمثل عمله أيضًا كارثة علمية، فكما أن فى العلوم تخصصًا، فإن فى تحقيق العلوم تخصصاً أيضاً.

يبدو الكلام عن التخصص فى علم تحقيق التراث كلاماً عامًا يشبه غيره من الطنطنة المتداولة فى واقعنا الثقافى العربى عن الموضوع ذاته (التخصص) غير أن ما أعنيه بالتخصص فى مجال تحقيق التراث يبدو مختلفاً بعض الشىء فى المعنى - كما أوضحت - وكذا فى النتيجة، فمن النتائج العلمية المهمة المترتبة على هذا المعنى:

أولاً: يضفى التخصص فى مجال تحقيق التراث، بالمعنى الذى أوضحته، عمقاً على أهل كل صناعة، بالتعبير التراثى، بمعنى تعميق المعرفة بهذا التخصص أو ذاك، من الناحية التاريخية للعلوم، وهو ما يرسخ معرفة أكثر عمقًا بمراحل التطور المنهجى فى هذا العلم.

ثانيًا: لا يمكن الاقتراب من التراث - وفق هذه الرؤية - إلا عبر آليات مخصوصة بكل علم، ووفق أدواته المنهجية الملائمة. وقتها لن يكون تحقيق نص تراثى ذى بعد فولكلورى مثلاً وفق منهج للتحقيق عام، بل وفق آليات وأدوات الفولكلوريين أنفسهم، فلن أعرّف كلمةً غريبة بالرجوع فقط إلى المعاجم اللغوية الرسمية - إن صح التعبير - بل سيكون النظر إلى هذه الكلمة الغريبة وقتها عبر التعرض لزمنها الذى دونت فيه، كما أن تعرّض المحقق وقتها للبنية الصرفية والنحوية لكلمة ما سيكون بشكل حذر إلى حد بعيد، حيث لكل زمن بنيته الصرفية والنحوية، بل الصوتية كذلك، بل أقول لكل مجتمع وبيئة، وليس لكل زمن فحسب.

ثالثًا: قد يغير اختلاف موضوع كل مخطوط وانتسابه لعلم بعينه، ليس فى الأدوات المنهجية الخاصة بتحقيقه فحسب، بل فى الأدوات المنهجية العامة والأساسية لعلم تحقيق النصوص التراثية بشكل عام، أقول: قد، فمن المتعارف عليه فى علم التحقيق عامةً المقابلة بين النسخ الخطية للمخطوط

الواحد، وهى الأداة المنهجية التى لا يمكن التخلى عنها فى تحقيق التراث، كما أنها الأداة المنهجية التى لا يمكن التسليم بجدارتها بشكل كامل أثناء تحقيق بعض النصوص التراثية القصصية ذات المسحة الفولكلورية، وهو ما عاينته فى أثناء اشتراكى فى تحقيق مجموعة من النصوص السردية القصصية المتماسة مع عالم ألف ليلة وليلة(١) فلم تجدِ وسيلة المقابلة بين النسخ الخطية المتاحة للحكاية نفسها التى قمنا بتحقيقها، حيث تختلف كل نسخة عن النسخ الأخرى اختلافاً لا يسمح بالتوحيد بينها فى نص واحد أثناء التحقيق، كما لم يكن ممكناً المقابلة بينها وبين نصوص ألف ليلة وليلة فى نسخة مطبعة بولاق ١٢٥٧هـ، فالاختلاف بينهما يشمل البنية العامة للحكاية، وليس تفاصيل الحكى فحسب.

وفق هذه الإشكاليات المنهجية الخاصة بتحقيق النصوص التراثية ذات الأصل الشفاهى كابد محمد رجب النجار علم تحقيق التراث بمنهجه الكلاسيكى فى أثناء تحقيقه لنصين قصصيين على درجة كبيرة من الأهمية، هما:

«فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» ١٩٩٧م ، تأليف أحمد ابن محمد بن عرب شاه.

«سيرة على الزيبق المصرى» ٢٠٠٤م.

ويلاحظ المتتبع لرحلة محمد رجب النجار العلمية، وموقع هذين النصين منها:

أولاً: لقد كان اختيار النصين متسقًا والجهد العلمى للدكتور رجب النجار طوال رحلته العلمية؛ حيث اهتم طوال حياته بالسرد القصصى ذى البعد الشفاهى.

ثانياً: جاء تحقيق الدكتور محمد رجب النجار للنصوص التراثية بمثابة تتويج لرحلته العلمية الطويلة، حيث قام بتحقيق فاكهة الخلفاء عام ١٩٩٧م، كما حقق سيرة على الزيبق المصرى عام ٢٠٠٤م، أى قبل وفاته بأقل من عام، وهو ما يعنى نظره بإجلال لعلم التحقيق عامة، كما يؤكد على أهمية التراكم المعرفى والمنهجى فى مجال التخصص عند التصدى لتحقيق نصوص تراثية فى الموضوع ذاته.

لقد كان اهتمام الدكتور رجب النجار - عند تحقيق نصّيه المهمين - منصبًا على الموضوع، دون الانشغال بمجموعة الأدوات المنهجية الخاصة بعلم التحقيق والتى لم يجد لها الدكتور النجار مبرراً فى علم الفولكلور - حسب نظره - وهو ما قلل من اهتمامه مثلاً بالمقابلة بين النسخ، حتى لا يثقل حواشى النص المحقق بما يباعد بين القارئ والإمتاع القصصى المرجو من نصوص كالتى قام بتحقيقها:

«بداية لم أشأ أن أثقل الكتاب بحواشى الخلافات والأخطاء المتباينة بين النسخ المطبوعة، أو بينها وبين النسخ المخطوطة، وإنما سعيت إلى إعداد نسخة كاملة تقارب النص الأصلى؛ إذ ليس من الأهمية بمكان ذكر مثل هذه الأخطاء اللغوية أو الإملائية أو النحوية أو الطباعية فى كل نسخ النص، الأمر الذى يجعل القارئ مشتتًا؛ عين على المتن وعين على الحاشية.. وهو ما تغاضينا عنه، خاصة فى تحقيق نص قصصى يقوم فى جوهره على التشويق السردى ومتابعته دون قطع أو توقف، ثم هى خلافات وتصحيفات - فى ظنى - لا تعنى القارئ فى قليل أو كثير، بقدر ما يعنيه وجود نص سردى متكامل مقروء، خالٍ من الأخطاء - قدر الإمكان - ومضبوط بنائيًا (صرفيًا) ومشكول نحويًا، ومشروح لغويًا واصطلاحيًا»(٢).

إن هذه المجموعة من المعايير المنهجية التى اتبعها د. النجار فى تحقيقه ليس لها من غاية سوى المحافظة على لذة القص - حسب تعبيره - التى لا يريد لها أن تُقطع بحاشية هنا أو هناك.

«إن لذة القص تقتضى ألا تقطع النصَّ حاشية من حواشى التصحيف، أو خطأ طباعى أو إملائى هنا أو هناك، وإلا فما معنى تحقيق نص قصصى، هو فى روحه نص شفاهى، برغم كونه نصًا مكتوبًا»(٣).

إن هذه الغاية الأساسية فى عقل ووجدان الدكتور النجار هى التى حددت أدواته المنهجية فى التحقيق على النحو الذى أثبته فى مقدمة كتاب «فاكهة الخلفاء»؛ حيث حدد منهج تحقيق النصوص الشعبية فيما يلى:

١ - تكامل النص وخلوه - قدر الإمكان - من النقص أو الغموض الذائع بين النسخ.

٢ - ضبط بنية الكلمات صرفيًا، كلما اقتضى المقام (المعنى) ذلك.

٣ - الضبط الإعرابى أو النحوى.

وقد استثنى د. النجار من هذا الضبط النحوى كلمات أواخر الجمل فى نص «فاكهة الخلفاء»:

«لأن الأصل فى حالة السجع الوقوف بالسكون عليها، ومن ثم فسوف توجد كلمات تقتضى النصب بالألف مثلاً، ولكن المؤلف آثر الضرورة السجعية - إذا صح التعبير - على الضرورة النحوية، فلم ينصبها استجابة لضرورة السجع.. وقد جاريناه فى ذلك حرصًا على إيقاع الجمل، وقد اقتضت ضرورات السجع والجناس أيضًا أن يقوم المؤلف أحيانًا بتغيير بنية المفردة أو الكلمة بحذف حرف أو إضافة آخر أو تخفيف مهموز.. إلخ، مما قد يصرف القارئ عن المعنى المقصود.. فاضطررنا إلى تفسير ذلك فى الحاشية أحيانًا»(٤).

٤ - علامات الترقيم...... وعلامات الترقيم - كما نعلم - ليست ترفًا، بل هى جزء لا يتجزأ من سيميولوجية القراءة.

٥ - عرض المفردات على المعاجم اللغوية؛ تأكيداً لصحة النص، وترجيحًا لما بين النسخ من أخطاء التصحيف وما بينها من خلافات.

٦ - توثيق النصوص القرآنية.

٧ - ضبط الأعلام التاريخية، والأماكن الجغرافية، والتعريف بها.

٨ - تعريف المصطلحات الإدارية(٥).

إن هذه الإجراءات المنهجية رغم إمكانية الاختلاف حولها من علم لآخر، بل من محقق لآخر، غير أنها تشير إلى ما كابده الدكتور رجب النجار فى محاولته الدءوبة لتأسيس منهج علمى فى تحقيق التراث الشفاهى المدون.

إن المشقة الحقيقية فيما كابده د. النجار فى تحقيق نصيه الكبيرين ليس فى صعوبة النصين فحسب؛ وإنما لأن هذه النوعية من النصوص التراثية يتم تحقيقها دون وجود حقيقى لنصوص أساسية يعتمد عليها فى تحقيقها، فلا توجد لدى الباحث معاجم تعتنى باللغة العامية فى العالم العربى فى المراحل التاريخية المختلفة من حياة ثقافتنا العربية، وهو ما يدفع مثلاً إلى اللجوء إلى المعاجم الرسمية عند احتياج الباحث لتعريف كلمة مستغلقة فى النص الذى يقوم بتحقيقه، ولو أن لدى الباحث هذه الأدوات، من مصادر ومراجع ونصوص ضابطة يمكن القياس عليها، لكانت الأدوات المنهجية لدى من يتصدى لتحقيق نص شعبى، أكثر انضباطاً وارتباطاً بموضوعها، وهو ما يجعل الحياة الأكاديمية فى احتياج شديد لمثل هذه النوعية من الكتب العمدة فى مجال اللهجات، والعادات والمعتقدات، والأدب الشعبى، حتى تكون معينًا جاداً عند تحقيق نصوص تراثية ذات روح شفاهية، على حد تعبير د. النجار.

وأخيراً، لا يعرف الشوق إلا من يكابده، ولا يعرف مدى الجهد العلمى المضنى الذى بذله محمد رجب النجار إلا من قارب تراثنا العربى الرسمى والشفاهى درساً وتحقيقاً . لقد عنى النجار بالتراث العربى على مدى أربعين عامًا إلى أن توحد مع النص التراثى توحداً كاملاً فى السنوات الثمانى الأخيرة من حياته عند تحقيقه لـ «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» ١٩٩٧، ثم «سيرة على الزيبق المصرى» قبل وفاته بعام تقريباً.

الهوامش :

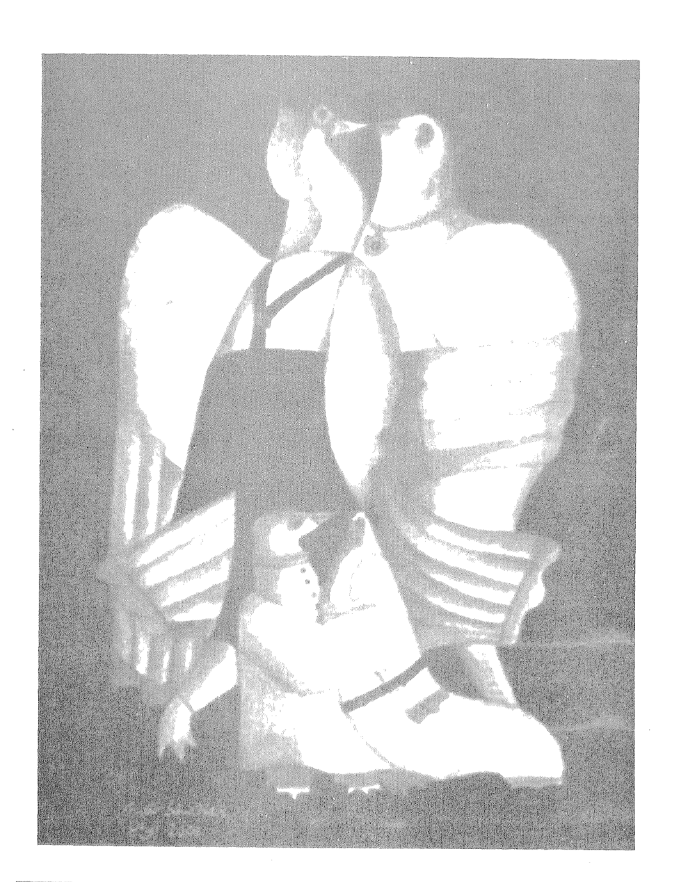
(١) هشام عبد العزيز، عادل عبد الحميد: **ألف ليلة وليلة بالعامية المصرية**، دار الخيال، القاهرة، ١٩٩٧.

(٢) أحمد بن محمد بن عربشاه: **فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء**، تقديم وتحقيق وشرح: محمد رجب النجار، سلسلة الذخائر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٢٥.

(٣) أحمد بن محمد بن عربشاه: **المرجع السابق**، ص٢٥.

(٤) أحمد بن محمد بن عربشاه: **مرجع سابق**، ص٢٦.

(٥) إن هذه الحدود والمعايير المنهجية سيجدها القارئ متكررة أحياناً بنصها فى مقدمة «سيرة على الزيبق المصرى»، انظر: محمد رجب النجار: **سيرة على الزيبق المصرى**، تحقيق، سلسلة دراسات شعبية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٦٦: ص٧٠.



الألغاز الشعبية العربية

قراءة فى مشروع

الدكتور محمد رجب النجار

دعاء مصطفى كامل

قدم الدكتور محمد رجب النجار لمكتبة الدراسات الشعبية العربية الكثير من الدراسات المهمة فى مجالات الأدب الشعبى المتعددة. ومن بين هذه المجالات التى اهتم بها لسنوات عدة مجال دراسة الألغاز، وقد تناولها بالدراسة فى جانبيها التراثى المدون والشفاهى.

وفى دراسته للجانب التراثى، يفتح ما يسميه بالنافذة الفولكلورية (العلمية والمنهجية) على تراثنا المدون، مؤمناً بأهمية عدم تأسيس الدرس الفولكلورى العربى من حيث انتهى علماء الفولكلور فى الغرب فحسب، بل أيضًا من حيث ابتدأ العلماء العرب. وهذه القراءة الفولكلورية تؤكد «التواصل الثقافى/ المعرفى والعلمى/ المنهجى بين ما هو تراث شعبى مدون (فى عناصره الحية الفاعلة) وبين ما هو تراث شعبى قائم فى الثقافة المعاصرة.

- ١ -

وتطبيقاً لهذا المبدأ فى مجال الألغاز يتتبع الدكتور رجب النجار الاهتمام بهذا الفن فى التراث العربى فى دراسته «فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى» (١)

حيث تناول فن الألغاز فى التراث الأدبى والبلاغى والنقدى واللغوى والموسوعى عند العرب؛ فعرض أولاً لتعريفات الألغاز وتصنيفها ووظائفها عند علماء اللغة والبلاغة - ومنهم ابن وهب الكاتب، وابن رشيق، والحريرى، وابن الأثير، والنويرى، والسيوطى، والبغدادى - ثم تعريفات مصنفى الألغاز مع عرض لتصنيفاتهم (الألفبائى - الموضوعى - البنائى) ومن وجهة نظره أن طبيعة اللغز الفنية - أى تكونه من سؤال وإجابة - تجعل هذه التصنيفات متكاملة وليست متناقضة؛ حيث يصلح التصنيف البنائى للسؤال، والتصنيف الموضوعى يكون للجواب، على حين يصلح التصنيف الألفبائى للترتيب الداخلى لأى من التصنيفين.

ويرى أن التصنيف العربى - بشكل عام - يمثل مبدئيًا «منطلقًا عملياً راسخاً لمنهج عربى أصيل فى تصنيف الألغاز الشعبية العربية تصنيفًا فولكلورياً حديثًا على نحو علمى صحيح».

ثم ذكر بعد ذلك صوراً للألغاز التراثية الأدبية، وهى: الأوابد عند شعراء الجاهلية، ونوع من الألغاز النثرية كان يستعمل فى اختبار البداهة، ونوع يستعمل فى نقد الشعر، ونوع من المحاجاة فى القافية، والألغاز السياسية التى يعتبرها شعر رمزى لا علاقة له بفن الألغاز، ويقترب منها نوع آخر هو

الألغاز الشعرية لالتماس النجاة، واللغز المجونى، وألغاز المحاورات وألغاز المطيرات التى ظهرت فى الأندلس، والحكايات اللغزية، والألغاز الاختبارية التى ترد فى أثناء الحكاية، والحكايات اللغزية المرحة التى تتمحور حول بعض شخصيات المتحامقين فى التراث العربى وأشهرهم شخصية جحا.

وعرض بعد ذلك للعلاقة بين اللغز والرمز، ثم عرض أخيراً لوظيفة اللغز بين المبدع والمتلقى، وانتهى إلى أن الوظيفتين الاتصالية والترفيهية هما أهم الوظائف المباشرة لممارسة الألغاز إلى جانب الوظيفة التربوية؛ حيث يعلِّم اللغز الصغار والكبار كيف ينظرون للمشكلة من كل الجوانب.

واستكمالاً لدراسته لفن الألغاز فى التراث جاء تحقيقه وتقديمه لأول معجم لغزى وصل إلينا وهو «الإعجاز فى الأحاجى والألغاز»(٢) لأبى المعالى سعد الدين بن على بن القاسم الوراق الحظيرى البغدادى الذى اتبع فيه التصنيف الألفبائى، وهو معجم شعرى فى المقام الأول رتب فيه المؤلف الألغاز حسب حروف الروى، فبدأ بباب الألف والهمزة وأنهاه بباب الياء.

لقد وقف الدكتور رجب النجار فى هاتين الدراستين على الجهود العلمية لعلمائنا الأقدمين فى تعريف فن اللغز وجمعه وتصنيفه ووظائفه، مما كشف به عن المكانه المرموقة لهذا الفن فى تراثنا المدون.

- ٢ -

ومن ناحية أخرى، اهتم الدكتور رجب النجار بالجانب الشفاهى؛ فقام بدراسة الألغاز الشعبية فى الكويت - والتى تسمى الغطاوى - مخصصاً لها دراسة مستقلة(٣) تناول فى التمهيد لها كيف بدأ اهتمامه بجمع الغطاوى - أثناء دراساته الميدانية لموضوعات أخرى - بعد ما لاحظه من كثرتها وأهميتها، وكيف تم جمع مادة الغطاوى التى أقام عليها دراسته. كما تناول مصطلح الغطاوى الكويتى وارتباطه بمصطلح المعمى فى التراث العربى حيث يتم تغطية الحل وراء ستر من الحيل اللفظية والأساليب البيانية لما فيها من قدرة فائقة على المواراة والمفاجأة والتضليل.

وقد تناول فى الفصل الأول السياق الاجتماعى للغطاوى (متى تقال، ومن الفئة الأكثر استمتاعاً بها، وكيف تتم مباريات الألغاز، وتهديد وسائل الإعلام بانحسار الألغاز ونسيانها). وانتقل بعد ذلك إلى الوظائف الفكرية والجمالية للغطاوى الكويتية، متناولاً الوظيفة الترفيهية والتربوية؛ حيث تتجلى عبقرية الألغاز فى تحديها لعقولنا، وفى أنها تجعلنا نشاهد العقل وهو يعمل. وناقش كذلك ما إذا كان هناك وظيفة تعليمية للألغاز أم لا؟ وأشار أخيراً إلى الوظيفة النفسية، حيث تقوية الشعور بالأنا، وكذلك التخلص من القلق والتنفيس عن الميول العدوانية (إلا في شعر القلطة فقط الذى قد ينتهى بخصومة مكشوفة). ثم تناول موضوعات الغطاوى ومضامينها الاجتماعية؛ حيث إنها تعبير عن الثقافة المادية والاجتماعية والروحية السائدة، وتتمحور حول بعض الموضوعات الكبرى (الحقول الدلالية السبعة) ومنها: الموجودات، الأحداث، المجردات... وغيرها.

أما فى دراسته الفنية للغطاوى، فقد تحدث - فى الفصل الثانى - عن القالب اللغزى، والبنية اللغزية عند العرب التى تتكون من ثلاثة عناصر: مقصود مجهول، وصف له، عبارة مضللة عنه، وهو ما ينطبق على الغطاوى الكويتية فى نمطها الرئيسى. ومن ناحية البنية الأسلوبية للغطاوى فهناك نمط رئيسى (ألغاز تتألف جملها من لفظين أو ثلاثة ويتألف بعضها الآخر من ثلاثة ألفاظ أو أربعة)، وأنماط أخرى فرعية (إحدى عشرة بنية ثانوية) وهو بذلك يتفق مع النتائج التى انتهى إليها الدكتور عبد الملك مرتاض من أن النسبة العليا من الإبداع الشعبى اللغزى هى التى تقوم على الجمل القصار. ثم انتقل بعد ذلك إلى البنية الإيقاعية التى تتحقق فى اللغز النثرى من خلال ما ينتظمه من أسجاع وهو الإيقاع الصوتى الخارجى، وكذلك الإيقاع الصوتى الداخلى الذى يتحقق عن طريق اللفظ المتكرر (الجناس: التام والناقص). أما أشهر الرموز الاستعارية والكنائية فى الألغاز الكويتية ، فتنحصر فى: رموز طبقية أو اجتماعية، ورموز بدوية، ورموز بحرية، رموز حضرية، ورموز مشتركة بين البدو والحضر.

وقد اختتم دراسته بالحديث عن الأنماط اللغزية الفرعية فى الكويت ومنها: غطاوى الأطفال الإيقاعية، والحكايات اللغزية (التى يأتى اللغز فيها على شكل قصة على نقيض اللغز القصصى الذى يرد فى سياق بعض الحكايات الشعبية)، وأنماط فرعية من الغطاوى الشعرية وهى: الأبوذية بين الحضر، والأبجدى والريحانى والدرسعى بين البدو.

- ٣ -

وقد استكمل الدكتور رجب النجار دراسته لموضوع الألفاظ بإنجاز أول معجم عربى لتصنيف الألغاز الشعبية وفقاً لنظرية المجالات أو الحقول الدلالية(٤)، وقد ذكر فى مقدمته أن الألغاز الشعبية العربية لم تلق الاهتمام كباقى أنواع الأدب الشعبى الأخرى باستثناء نسبى للمملكة العربية السعودية؛ حيث نجد كتابين متخصصين فى جمع الألغاز ودراستها، وهما: الأحاجى والألغاز الأدبية لعبد الحى كمال، والممتاز من الأحاجى والألغاز من عربى فصيح وشعبى مليح لعبد العزيز محمد الأحيدب.

ثم عَّرج بعد ذلك إلى الألغاز الشعبية فى الكويت وروافدها وأسلوب جمعها، مفرقًا بين اللغز الأصيل واللغز المزيف/ المصنوع الذى يشيع بين طلاب المدارس والجامعات، ويعتمد انتشاره على التدوين فى الصحف والمجلات.

وقد نبه إلى خطورة هذه الألغاز المصنوعة؛ إذ تمثل ظاهرة لا يمكن تجاهلها فى الوقت الذى توقف فيه الإبداع اللغزى الشعبى الأصيل، وكذلك نسيان المحفوظ من الإبداع اللغزى الموروث.

ويقوم منهجه فى المعجم على أساس تصنيف محتوى الإجابة على أساس نظرية المجالات أو الحقول الدلالية، وقد قسم مادته تحت سبعة حقول رئيسية (الموجودات - الأحداث - المجردات - المعتقدات الدينية - ألغاز البحر - ألغاز عبثية - الألغاز اللغوية والحسابية) وقد تضمنت هذه الحقول الرئيسية (١٢٢) حقلاً فرعياً.

وقد أورد بطاقات بيانات الجامع والراوى، ونموذج استبيان جمع المادة اللغزية (وهو مرتب فى حقول دلالية متجانسة هى التى تمت على أساسها عملية تصنيف المادة) وكذلك استبيان المعلومات عن الفن اللغزى وأدائه، وهو أول استبيان يتم وضعه فيما يختص بجمع الألغاز الشعبية.

وأخيراً، فقد تناول المشكلات التى واجهت تصنيفه: (الألغاز المركبة والأجوبة المشتركة) وكيف تغلب عليها، ثم مميزات التصنيف لاستيعابه لأية عناصر إضافية ولتفسيره لجزء من الثقافة الشعبية، والتجميع الدلالى الذى يفيد فى دراسة الألغاز العربية المقارنة، وكذلك يكشف عن كثير من الدلالات الثقافية.

وقد آثر صاحب المعجم مصطلح الألغاز على مصطلح الغطاوى المحلى لعدم وجود خلاف حوله بين الدارسين، ولشيوعه بين الشعراء المحليين، ولفهم أبناء الجيل الجديد له فى المنطقة كلها. وربما يوحى لنا هذا العنوان بأمل يكمن خلفه فى أن يكون هذا المعجم بداية لجهود أخرى فى هذا المجال فى بقية الدول العربية لعمل معاجم مشابهة؛ مما يفتح - بعد ذلك - باب الدراسات المقارنة للموضوع.

الهوامش :

(١) **فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى**، الفصل الثالث من كتاب «من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى» - ج ١ - الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أكتوبر ٢٠٠٣.

(٢) **الإعجاز فى الأحاجى والألغاز**: مخطوط رقم ٧١/ بلاغة/ تيمور، دار الكتب المصرية. وقد أشار الدكتور رجب النجار إلى تحقيقه للمعجم ، ولكن لم أتمكن من الاطلاع على هذا التحقيق.

(٣) **الغطاوى الكويتية** : شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، نوفمبر ١٩٨٥ . وقد نشرت فى الجزائر فى وقت مقارب لهذا - ١٩٨٢ - دراسة أخرى مستقلة عن الألغاز الشعبية الجزائرية للدكتور عبد الملك مرتاض.

(٤) **معجم الألغاز الشعبية فى الكويت**، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ١٩٨٥.



توفيق الحكيم والأدب الشعبى

أنماط من التناص الفولكلورى(*)

تأليف: محمد رجب النجار
عرض: حمدى عبد المنعم

(*) د. محمد رجب النجار، **توفيق الحكيم والأدب الشعبى، أنماط من التناص الفولكلورى**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ٢٠٠١.

*** توطئة**

تعانقت ـ فى هذا الكتاب ـ ريادتان، الريادة الأولى لرائد من رواد التنوير العربى ـ قد عنى، بوعى معرفى ونقدى، تاريخى ـ بفنوننا الشعبية عامة والأدب الشعبى العربى خاصة (الشفهى والمدون) قدر ما عنى به ـ جمالياً وفكرياً، أدبياً وفنياً ـ ألا وهو توفيق الحكيم (١٨٩٨ -١٩٨٧) ومن ثم كانت دعوته الرائدة والمبكرة فى العشرينيات للمفكرين وللمبدعين ـ على حد سواء ـ للعناية بهذا الأدب، بوصفه تعبيراً جمالياً جمعياً عن «روح الشعب» و«قضايا المجتمع» و«ضمير الأمة» و«شخصيتها الوطنية القومية»، والريادة الثانية هى لباحث مناضل جاد أفنى سنوات عمره فى مجال الدراسات الفولكلورية ألا وهو الدكتور محمد رجب النجار. وينقسم هذا الكتاب إلى مقدمة للمؤلف تحت عنوان **إضاءة وتأسيس**، ثم يلى ذلك ثلاثة مباحث وهى: أولاً: التكوين الفولكلورى للحكيم، وينقسم هذا المبحث الأول إلى دراستين: الدراسة الأولى وتغطى مرحلة التنشئة الاجتماعية للحكيم (فولكلورياً)، والدراسة الثانية وتجلى مرحلة التنشئة الثقافية للحكيم (فولكلورياً)، وثانيًا: المبحث الثانى وهو تحت عنوان «الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحى»، وينقسم هذا المبحث إلى ثلاث دراسات، وهى الحكيم والوعى التاريخى والمعرفى فى الأدب الشعبى، والحكيم والوعى الفنى والنقدى بالفن الشعبى، وتجليات الاستجابة الفولكلورية فى المشروع المسرحى لتوفيق الحكيم. وثالثـًا: أنماط من التناص الفولكلورى، ويعالج فيها المؤلف أربع مسرحيات (مسرحية نهر الجنون ونمط التماهى النصى ـ مسرحية مجلس العدل ونمط التوالد النصى ـ مسرحية السلطان الحائر ونمط التناص المضمر ـ مسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميتاتناص). وخاتمة تحت عنوان خلاصة وتركيب، ثم ثبت بالمصادر والمراجع.

أولاً: التكوين الفولكلورى للحكيم

مرحلة التنشئة الاجتماعية «فولكلورياً»

قدم المؤلف إجمالاً لما قاله الحكيم تفصيلاً فى كتابه حياتى أو (سجن العمر): إنه نشأ فى أسرة تؤمن بالمعتقدات الشعبية وما يتعلق بها من الإيمان بالجن والقوى الخارقة والسحر والتنجيم والأحجبة والتمائم.....إلخ، وإنه كان فى طفولته المبكرة يشارك أمه وجدته الاستماع إلى **أعاجيب ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى** التى كان يقرؤها عليه بعض أفراد الأسرة، وكان لأمه ولع خاص بذلك (**أليست**

المرأة حاملة التراث الشعبى ؟) . ومن هنا أثرت هذه المرحلة فى تكوين ذات توفيق الحكيم الإبداعية، وقد استشهد توفيق الحكيم على ذلك بمقولة تشارلز ديكنز وهو فى سن الستين : «إنى دائمًا أتغذى وأغذى قصصى ومؤلفاتى بذكريات الطفولة والصبى!» .

مرحلة التنشئة الثقافية «فولكلوريا»

لقد أطلق الحكيم على هذه المرحلة اسم مرحلة «**تكوين الفكر**» ، كما يطلق عليها أيضًا فى كتاب أدب الحياة: مرحلة **التكوين الثقافى**، وقد سبق أن وصف المرحلة الباريسية بأنها «سنوات الكد فى سبيل **التكوين الفنى**» . كذلك لا يتردد أن يبوح فى إحدى رسائله الشهيرة إلى صديقه الفرنسى أندريه، قائلاً له: «إنى الآن غارق فى الأدب العربى أريد أن أدرس قضيته من أساسها، أريد أن أعيد النظر فى أمر اللغة العربية ـ لغتى ـ وأكشف أسرارها، وأضع إصبعى على مواطن ضعفها وقوتها. هذا الوقت هو خير وقت أستطيع فيه أن أرى وأميز وأحسن الحكم، فلى عينان قد طافتا ـ منذ أمد ليس بالبعيد ـ بمختلف الآداب العالمية. ولقد نجحت فكرتى حقًا، إنى أقرأ نصوص هذا الأدب فى عصوره المتعاقبة بعين جديدة، عين عامرة بالصور حافلة بالمقارنات، وبنفس رحيمة عادلة صابرة تلتمس العلل والأسباب، وتطيل التريث والبحث قبل أن تصدر الأحكام» . غير أن هذه الأحكام لم تكن فى نهاية الأمر لصالح الأدب العربى الرسمى، فإذا هو فى نظر الحكيم خلق فنى يبدو لى ناقص التكوين... والسبب فى ذلك بسيط أيضًا، إذا تأملت الآداب القديمة كلها وجدت أنها قد عاصرتها فنون كبرى، خذ مثلا مصر القديمة والهند والإغريق والرومان... لقد كانت المعابد العظيمة والتماثيل الرائعة خليقة أن يعاصرها أدب يضارعها فى قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن (الملاحم والتمثيل والقصص) . ويرجع الحكيم ذلك النقص الإبداعى التكوينى إلى أسباب ثقافية واجتماعية واقتصادية كانت قائمة قبل الإسلام غير أنها سرعان ما تلاشت بقيام الحضارة العربية الإسلامية وما صاحبها من استقرار سياسى وثراء مادى وفكرى عالمى، فضلاً عن ازدهار الفنون الأخرى باستثناء الإبداع الأدبى (يعنى الأدب الرسمى)، إذ ظل عاجزًا عن مسايرة تلك النهضة الحضارية الجديدة. وقد ظل الأمر على حاله ـ كما يقول الحكيم ـ حتى ازداد سوءاً فى عصور المماليك والعثمانيين، فإذا ما جاء عصر النهضة الحديثة لم يتغير أدبنا، وظل على ما هو عليه حتى الثلاثينيات من هذا القرن، بوصفه كما يقول: «أدب علب محفوظة من التعبيرات المستعارة، والأساليب (الأكلاشيهات) المستخرجة من خزائن الأقدمين» . وفى ضوء الدراسة الجريئة والرائدة فى رؤيتها (١٩٣٣) والتى كتبها الحكيم آنذاك إلى عميد الأدب العربى والتى نشرها فى كتابه **تحت شمس الفكر** (١٩٣٨) والتى يؤكد فيها رأيه ورؤيته للأدب العربى الرسمى بأنه أدب «لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل ، إنما هو شىء مرصع جميل يلذ للحس، فسيفساء اللفظ والمعنى، وأرابيسك العبارات والجمل... وحتى إذ يترجمون عن غيرهم يسقطون كل أدب قائم على البناء، فلم ينقلوا ملحمة واحدة، ولا تراجيديا واحدة، ولا قصة واحدة. العقلية العربية لا تشعر بالوحدة الفنية فى العمل الفنى الكبير...» إلخ. ومن ثم، كانت قراءة الحكيم للأدب العربى الرسمى قراءة غائية تبحث عن منابر صالحة للاستلهام المسرحى وتحقيق مشروعه الإبداعى، كما هو الشأن فى الأدب الغربى، وعلى نحو ما يفعل كتابه الكبار؛ لذا كان السؤال الفارق الذى لا يبارح ذهن الحكيم: ما العمل؟ وكيف السبيل إلى الخروج من هذا المأزق التراثى الرسمى؛ تراث الصفوة أو النخبة الذى لم يجد الحكيم فيه ضالته التأسيسية؟.

ثانيًا : الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحى

فى ضوء هذا المأزق الثقافى والأدبى التراثى انكب الحكيم على قراءة الأدب الشعبى الإسلامى يحدد مصطلحه بكونه جزءاً من موروثه الثقافى والأدبى؛ لعله يجد فيه سبيلاً إلى الخروج، أو بالأحرى طريقًا إلى الخروج بمشروعه المسرحى إلى حيز التنفيذ، وبالرغم من أن هذه القراءة لم تكن بريئة تماماً عندئذ، بما هى قراءة باحثة عن مناهج الاستلهام من ناحية، وطريقة إلى التأصيل والتأسيس لأدب مسرحى عربى قادر على الانتماء، والاندماج فى بنية الثقافة العربية من ناحية أخرى، وبما هى أيضاً سبيله ـ كما يصرح فيما بعد ـ إلى الانتصار فى معركته «معركة المجددين مع الجامدين» على حد تعبيره، ومن ناحية ثالثة كان الجامدون يرون فى الكتابة المسرحية والقصصية ـ آنذاك ـ فنوناً «سوقية ولقيطة» لا تليق بأرباب الأدب الرفيع، من هنا فقد انتهت هذه القراءة به إلى كثير من الاكتشافات الإبداعية ـ كما يقول ـ على هذا النحو من الثراء المعرفى والتاريخى، الفنى والنقدى.

الحكيم والوعى المعرفى والتاريخى بالأدب الشعبى

وكانت هذه الاكتشافات التى لم يكن يتوقعها كامنة فى الأدب الشعبى، حيث عثر على ضالته الينبوعية التى افتقدها - وافتقدها معه العقل العربى والمخيلة العربية - على مستوى الثقافة العالمة والأدب الرسمى. ويشير المؤلف إلى الدور الريادى والتنويرى للحكيم فى هذا الصدد من خلال:

* ريادته الداعية إلى أن الخروج من مأزق جمود الأدب العربى التقليدى أو الكلاسى، وعقد قوالبه الفنية - آنذاك - يكمن فى ضرورة احترام الأدب الشعبى والاعتراف به، وبثراء أشكاله الفنية والتعبيرية، بما هو تشكيل أو تعبير جمالى عن روح الشعب؛ بدلاً من تغييبه أو تهميشه والاستعلاء عليه، وبذلك نسد أو نستكمل ما يفتقد أو يفتقر إليه الأدب العربى الرسمى من فضلات ونواقص فى اتجاهاته وقوالبه وأشكاله الفنية أو نقص فى أنماطه، أو أجناسه التعبيرية كالملاحم والإبداع القصصى والدراما الشعبية، ونؤكد بذلك أن التراث العربى ليس بدعاً بين آداب الشعوب، وأن المخيلة العربية أيضا ليست عقيماً كما وسمت بذلك.

* ريادته الداعية إلى الإفادة من الأدب الشعبى باعتباره منبعاً خصباً من منابع الاسترفاد أو الاستلهام الفنى الحديث، وأن هذا الاستلهام هو سبيلنا إلى التجديد وإلى «الرقى بالأدب العربى المعاصر» - على حد تعبيره.

* ريادته الداعية إلى العناية العلمية بالأدب الشعبى ودراسته، باعتباره صنواً للأدب الرسمى (وذلك قبل أن يحظى بالعناية العلمية والأكاديمية فى بعض الجامعات العربية)، إيماناً منهم بأن هذا الأدب ليس نقيضاً للأدب الرسمى، بل هو متتم له.

الحكيم والوعى الفنى والنقدى بالأدب الشعبى

كان تساؤل الحكيم - فى هذا الصدد - «هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى؟.. مؤكداً أن الفن الشعبى العربى - فى جانب منه - فن طليعى حتى بالمفهوم الغربى، بل سابق عليه اعتماداً على قناعاته الخاصة بأن فننا الشعبى قد عرف الأسرار الجمالية قبل كل هذه المدارس الغربية دون أن نلقى إلى مقصده بالاً «ولطالما اتهمنا عرائس المولد/ الحلاوة، ومخلوقاتها العجيبة المختلفة من طيور وحيوان وزهور ورسوم وأشكال وأوراق ملونة ومذهبة ومفضضة، وقطع زجاج وصينى بأنها أعمالاً بدائية قبيحة ساذجة... دون أن ندرك أنها بصورتها الشعبية إنما تكاد تمثل أحدث مدارس الفن فى أوروبا».

تجليات الاستجابة الفولكلورية فى تأسيس المشروع المسرحى للحكيم

لقد تحقق فى فترة الستينيات المشروع المسرحى للحكيم - فى معظمه - متكئاً اتكاءً أساسياً على فنوننا الشعبية - سواء أكان ذلك على مستوى التأليف أو على مستوى التجريب التأسيسى، إلا أن الحكيم منذ نصوصه المبكرة عمد إلى تجاوز الجهود المسرحية السابقة التى كانت تقوم على **الترجمة والاقتباس والتعريب والاستلهام الأستاتيكى أو السكونى للتراث الشعبى** - ومن ثم تجاوز ذلك كله إلى **التناص التفاعلى أو التعالق الجدلى الديناميكى مع التراث الشعبى**، لهذا لا غرو أن يعد الحكيم رائد الأدب المسرحى بالمعنى الفنى لا التاريخى، وقد قدر له أن يكون صاحب الشرف فى خلق أدب مسرحى نثرى حقيقى مبتدع للمرة الأولى فى تاريخ الأدب العربى. من هنا فقد طرح الحكيم تساؤلاً مهماً: «**هل يمكن أن نخرج عن نطاق القلب العالم، وأن نستحدث لنا قالباً أو شكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟**». ويردف قائلاً: «إن الإجابة عسيرة، وتحقيق ذلك أعسر... ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر، هناك فقط نكون بعيدين عن جميع المؤثرات الداخلية، فما هى المرحلة السابقة على مرحلة السامر؟ إنها ولا شك المرحلة التى كنا فيها بعيدين جداً عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية والمداحين والمقلدين».

مرحلة التأسيس الموضوعاتى

فى هذه المرحلة استلهم الحكيم النصوص الشعبية على مستوى المحتوى الموضوعاتى باعتبارها أفكاراً ورؤى وقضايا جمعية تشكل العمود الفقرى فى الأدب والفن فى رأيه، ومن ثم يعمد إلى التناص معها، تماهياً، أو تعارضاً، أو تحولاً فى كثير من نصوصه المسرحية، على نحو ما نرى فى أعماله الكثيرة المتعالقة مع النصوص الشعبية ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان فى كونه وفى مجتمعه.

مرحلة التأسيس الفنى

فى هذه المرحلة، استلهم الحكيم الفن الشعبى فى تأصيل/ تأسيس مذهب أو اتجاه فنى عربى الجذور، يمكن أن يكون قادراً على مسايرة أحدث المذاهب الفنية أو الاتجاهات المسرحية الغربية ، بل قد يكون بديلاً عنه ومغايراً له فى الوقت نفسه، كما فعل فى مسرحية **يا طالع الشجرة** (١٩٦٢) التى دشن بها تيار **اللامعقول** فى المسرح العربى، فكتب بعدها مسرحية **الطعام لكل فم** (١٩٦٣) ومسرحية **مصير صرصار** (١٩٦٤) ومسرحية **الصرصار ملكاً** (١٩٦٥) وغيرها.

مرحلة التأسيس الأدبى

إن الحكيم فى هذه المرحلة قد استلهم التراث الشعبى فى تأسيس/ تأصيل قالب أدبى، أو شكل مسرحى عربى الجذور يضارع به القوالب المسرحية العالمية، ويمكن غرسه بين الأنواع الأدبية فى الأدب العربى الحديث، فلا نشعر عندئذ بالتغريب، ويحقق هذا القالب المسرحى الذى استلهمه الحكيم ثلاث غايات هى: غرس النوع المسرحى فى الأنواع أو الأجناس الأدبية العربية الحديثة، والارتقاء بالفكر المسرحى وقضاياه إلى مستوى الشعب على اختلاف طبقاته وفئاته الاجتماعية والثقافية وهو ما يسميه (**بشعبية الثقافة العليا**)، وأخيراً يعالج مشكلة العجز عن إنشاء المسارح ودور العرض فى الدول الفقيرة.

مرحلة التأسيس اللغوى (الحوار)

من المعروف أن توفيق الحكيم أول من استخدم اللغة العامية فى نص مسرحى مطبوع، مستلهمًا بذلك لغة النصوص الشعبية، ويقول الحكيم فى محاولته التجريبية فى البحث عن لغة مشتركة: ينبغى «الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العامية التى تطلبها حياة بعض الشخصيات العادية، وهذا ما أسماه **باللغة الثالثة** التى يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله». وعلى هذا النحو يكون **التناص اللغوى** ـ على مستوى الحوار عند الحكيم ـ ضرباً آخر من **التناص الإيجابى**، ينطلق فى أساسه من اللهجة الشعبية أو الشفاهية ليرتقى بها إلى لغة الصفوة الكتابية.

مرحلة تأسيس المسرح للشعب أو شعبية المسرح

ويعنى بها الحكيم هذا المسرح الذى «يكتب عن الشعب، ويمتع الشعب وينفع الشعب»، والمتأمل لمسرح الحكيم سيجد أن الكفاءة القرائية للحكيم فى مجال الأدب الشعبى المصرى والعربى لم تسهم فى تحقيق مشروعه المسرحى التأسيسى والتجريبى فحسب، بل ساهمت أيضًا فى تكوين مرجعية فولكلورية عميقة وفاحصة، وهذه المرجعية المتفردة جعلته يمتلك رؤية ريادية تنويرية أفضت به إلى نتائج عدة منها:

١ ـ أن يفطن منذ العشرينيات إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة للنخبة آنذاك فى نظرتها الدونية إلى الأدب الشعبى، وتجاهل إمكانياته الجمالية والفكرية فضلاً عن وظائفه الجمعية الحيوية.

٢ ـ أفضت به أيضًا إلى تطوير وظيفة الأدب فرفض النظر إليه باعتباره **أدب السلطة والأرستقراطية الثقافية** التى تدور فى فلكها يوم كان الحاكم فرداً.

٣ ـ أفضت به أيضًا هذه **القراءة الفولكلورية** إلى امتلاك رؤية نقدية عميقة وقادرة على اكتشاف ما تنطوى عليه فنوننا الشعبية من قيم جمالية ومن اتجاهات أو مذاهب فنية، ومن رؤى فكرية عميقة (جمعية).

٤ ـ أفضت به أيضًا إلى أن استلهام التراث الشعبى فى مرحلتى التأسيس والتجريب ينبغى ألا يتوقف عند **الاستلهام الأستاتيكى** ـ تركيبًا ودلالة ـ الجامد أو المحاكاة المتماهية.

٥ ـ جعلته أيضًا يفطن ـ فى ضوء شرط المعاصرة ـ إلى أن التجديد ينبغى أن يكون مرهوناً برؤية مستقبلية متجاوزة للنص الشعبى الموروث، فالتجديد الذى يتحدث عنه الحكيم لا يعنى الانفصال أو الانفصام عن الجذور، كما لا يعنى الانقطاع أو القطيعة مع المستقبل، بل ينبغى **المزج التعادلى** بينهما. وبهذا **يتحقق مفهوم التناص لديه على نحو إيجابى متجاوز لا على نحو استاتيكى متجاور**.

٦ ـ جعلته هذه المرجعية الفولكلورية يفطن أيضًا إلى ضرورة الانفتاح على الآداب الشعبية الأخرى والأساطير العالمية، وأن يتعالق معها ويستلهمها ـ **برؤية عربية شرقية مؤمنة** ـ فى كثير من آثاره المسرحية.

ثالثًا: أنماط من التناص (الفولكلورى)

إن نصوص الحكيم الروائية والدرامية التى **تتناص** مع النصوص العربية الشعبية متعددة، تتفاعل معها وتتعالق بها،

جزئيًا أو كليًا، متماثلة أو متعارضة معها، ضمن أنماط أو علاقات التعددية النصية أو المتعاليات النصية، على خلاف فى الترجمة العربية للمصطلح الفرنسى (Transtextualite). وقد اكتفى المؤلف فى دراسته بانتخاب أربعة نصوص مسرحية للحكيم: مسرحية نهر الجنون (١٩٣٨) نموذجًا **للتماهى النصى**، القائم على استعارة حكاية شعبية استعارة كاملة، على المستويين: التركيبى والدلالى - مسرحية مجلس العدل (١٩٧٠) نموذجًا **للتوالد النصى** القائم على استعارة حكاية شعبية شبه كاملة، من حيث البنية النصية - مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجًا **للتناص المضمر أو الضمنى** القائم على استعارة بعض العناصر السردية الفولكلورية المضمرة أو غير المعلنة، ودمجها فى نسيج النص المسرحى؛ على مستوى البنية الدلالية - مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجاً لنوع مركب من التناص، وقد اقترح المؤلف تسميته باسم **الميتاتناص**، حيث يكمن التناص هنا - فنيًا ودلاليًا - على ما بين النصين المسرحى والشعبى من **تعالق ما ورائى**، أى كامن فيما وراء النصوص ذاتها.

ومتابعة للاهتمام الموسع الذى أعطاه المؤلف لمسرحية **يا طالع الشجرة** ولنمط الميتاتناص الخاص بها فسوف نكتفى بإسقاط إضاءة موسعة نسبيًا على هذا النمط المركب من التناص الذى يقوم التفاعل أو التعالق النصى فيه على **ما وراء النصوص**.

مسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميتاتناص

يتحقق «التناص الماورائى» بين الأغنية الشعبية والمسرحية، فالأغنية قد تبدو عبثية «الشكل والمضمون» لمن لا يعرف رموزها الصوفية، ولكنها ليست كذلك - فى دلالتها العميقة - إذا ما قمنا بفك طلاسمها ومعرفة رموزها ورؤيتها الجمعية (الكونية) للعالم، على نحو يتفق تماما ورؤية الحكيم الذاتية للعالم، وإذا كانت الأغنية عبثية الظاهر أو الشكل، لا معقولة القالب/ البنية/ التركيب، لكنها «معقولة» الباطن/ المعنى/ الرؤية/ المضمون/ الدلالة، كالمسرحية سواء بسواء، ظاهرها العبث أو اللامعقول، وباطنها اللاعبث أو المعقول.

فعل التركيب المسرحى وتجاوزه عقدة التبعية

يقول الكاتب: إن الرغبة قد تأججت - مرة أخرى - لدى توفيق الحكيم فى التجريب المسرحى، وذلك إبان سنوات العمل التى قضاها توفيق الحكيم فى باريس (١٩٥٨-١٩٦٠)، ويضيف الكاتب أن المجتمع المصرى والعربى أصبح فى ذلك الوقت مهيئًا **سوسيو ثقافيًا** وفنيًا لقبول مثل هذا التجريب باعتباره فعلاً حداثيًا مرغوبًا فيه. وتصادف أن كان التيار أو المذهب الفنى المهيمن على الحركة المسرحية المعاصرة، هو تيار مسرح العبث أو مسرح اللامعقول - على حد تعبير الحكيم -: وكان عليه أن يخوض فعل التجريب المسرحى «**متعالقًا**» مع هذا التيار أو الاتجاه الفنى السائد، ومسايرًا له. ولكنه - فى الوقت نفسه - كان يخشى السقوط فى دائرة الاتباع أو التبعية للمسرح العبثى الغربى، والاتهام بالتقليد المستعار - وهو اتهام وارد بقوة - فيفقد فعل التجريب لديه نشوة الإبداع ولذة التجديد. من ثم، فما السبيل إلى إنجاز فعل التجريب فى ضوء هذه المعادلة الصعبة التى تجمع بين عبثية الشكل ولاعبثية المعنى، أو بين **اللامعقول والمعقول** فى آن. وهل من سبيل إلى تجذير فعل التجريب لديه وتأصيله على نحو يجعل من مسرح اللامعقول/ اتجاهاً أو مذهباً فنياً عربيًا تمتد جذوره فى أعماق التربة الفنية العربية، قبل أن يعرفه الفن الغربى؟ وهل يقوم تيار اللامعقول العربى على عبثية الشكل الناجمة عن عبثية المعنى إذا كان قائمًا بالفعل فى النص الشعبى؟ ثم إلى أى مدى يمكن أن يتصل هذا المعنى بمنابعه الأولى فى الثقافة الشعبية الموروثة ورؤيتها الجمعية للعالم؟ وإلى أى مدى يمكن أن **تتناص** هذه الرؤية الجمعية للعالم فى النص الشعبى مع رؤية الحكيم الزانية للعالم فى نصه المسرحى الجديد؟

مسرحية يا طالع الشجرة والبحث عن المعنى:

يشير الكاتب أن رغبة الحكيم التجريبية تسعى إلى التجريب فى إطار **عبثية الشكل وعقلانية المضمون**، ويضيف الكاتب أن فننا الشعبى فى جانبه اللامعقول أو العبثى يشى - **واعيًا أو لا واعيًا** - بأشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئًا، وتكمن المشكلة فى فهم النص أو ما يقوله الفن الشعبى لأنها كامنة فى الإنسان لا فى النص الشعبى، غير أن أية قراءة فولكلورية ثاقبة يمكن أن تخترق هذا النص وأن تفض مغاليقه، فيبوح عندئذ بأسراره الكبرى. ومن ثم، فالعيب فينا لا فى النص، النص الكونى والنص الشعبى معاً.

آفاق التناص بين المسرحية وأغنية يا طالع الشجرة

لقد تناص الحكيم مع الأغنية الشعبية على مستويين: «مرة باعتبارها أغنية شعبية يرددها الأطفال، وهنا استفاد من الشكل الفنى العبثى للأغنية، كما هو ذائع بين الأطفال. ومرة باعتبارها أغنية صوفية عندما كان الصوفية ينشدونها فى حلقات الذكر، وهنا تناص معها على المستوى الدلالى».

ـ التفسير الميثيولوجى لأغنية يا طالع الشجرة

إن الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة .....)(**) فى مجملها بنية رمزية دينية، ذات أصول ميثيولوجية، وتحمل رؤية أنطولوجية تعود إلى آلاف السنين، قبل أن يتحول معناها عند المسلمين ـ إلى **نص صوفى رمزى** يعبر عن المضمون الروحى الميثيولوجى ذاته. ومن ثم، فالأغنية تحمل تأويلاً روحياً، ورؤية صوفية للكون والوجود والحياة ... وكان قوامها فى الحالين: الميثيولوجى والصوفى؛ فهى على المستوى الأنطولوجى والميثيولوجى تتحدث عن قصة الوجود الإنسانى فى اللاوعى الجمعى، منذ لحظة الخروج من الرحم السماوى (الطرد من الفردوس) مما يعنى حتمية انفصال الإنسان ـ منذ لحظة الميلاد الوجودى ـ **عن الشجرة الكونية المقدسة**؛ شجرة الحياة وعنوان البعث والتجدد، ورمز الخلود؛ فهى فى الأساطير المصرية ـ على سبيل المثال ـ شجرة الحياة المقدسة، وذات الأثداء الناهدة التى ترضع الفرعون لتمنحه الخلود، وهى أيضا شجرة البعث أو شجرة الميلاد التى تلعب دوراً أساسياً ومهماً فى بعث أوزوريس.

يؤكد المؤلف فى خاتمته للكتاب ـ تحت عنوان خلاصة وتركيب ـ أن الحكيم مدين فى تحقيق **مشروعه المسرحى** للأدب الشعبى خصوصاً والفن الشعبى عموماً فى أهم مفاصله التكوينية أو التأسيسية والتجريبية على مستويات ثلاثة هى:

١ ـ المستوى الموضوعاتى : فى اختيار الموضوعات والنماذج الإنسانية الشعبية «**أقنعة مسرحية**» فى مجال التأليف، لغايات معاصرة؛ فكرية وسياسية.

٢ ـ المستوى التجريبى: فى اختيار اتجاهات فنية شعبية موازية لأهم الاتجاهات أو المدارس والمذاهب المسرحية الغربية آنذاك.

٣ ـ المستوى التأصيلى: فى اختيار قوالب تمثيلية شعبية يمكن من خلالها تشكيل **قالبنا المسرحى** المفارق للقالب الغربى عموماً ومسرح العلبة الإيطالية خصوصاً.

ويضيف أن ثمة غايتين أخريين، على المستوى الثانوى للدراسة. الأولى وهى أن الحكيم ليس رائد المسرح العربى الحديث وبحسب، بل هو أيضًا رائد فولكلورى من رواد الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبى والفنون الشعبية، والثانية هى أنه فى اعتصام الحكيم لتراثه الشعبى منذ سنوات تكوينه الفولكلورى المبكر ما يخفف من غلواء الاتهام الموجه للحكيم بتبعيته للثقافة الغربية وتنكره للثقافة العربية.

الهوامش:

(**) يا طالع الشجرة — هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى — بالمعلقة الصينـى



جحا المغلوب الساخر الفائز دائماً
بين الحقيقة والفولكلور

صبحى موسى

يحتل كتاب «جحا العربى، شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير» الصادر فى طبعة جديدة مؤخراً عن مكتبة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة أهمية كبرى للباحثين الفولكلوريين على مستويات عدة، أولها يتعلق بالمؤلف الباحث والأكاديمى الجليل الراحل عن دنيانا منذ برهة قليلة د. محمد رجب النجار، فهذا الكتاب كان رسالة لنيل درجة الماجستير التى نالها الراحل عام ١٩٧٢ من جامعة القاهرة، ثم صدر فى طبعته الأولى عام ١٩٧٨ من سلسلة عالم المعرفة بالكويت، ثم فى ثلاث طبعات متتالية خارج مصر، وهذه هى الطبعة الأولى له فى القاهرة. وبغض النظر عن الطبعات الكثيرة ـ التى تدل على أهمية الكتاب وأهمية مؤلفه فى مجال البحث الفولكلورى ـ فالكتاب فى حد ذاته يمثل أهمية بحثية فى المنطلقات الفلسفية لمحمد رجب النجار، وتطور رؤيته ـ فى «حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى»، و«بردة البوصيرى»، و«النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية»، و«من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى»، و«أبو زيد الهلالى» ـ التى لم تخرج كثيراً عن رؤيته البكر لعلم الفولكلور فى جحا العربى، هذه التى تتمحور فى دراسة الظاهرة الفولكلورية فى الواقع والربط بين تطورها الشفاهى الجماعى الشعبى وبين منشئها الحدثى التاريخى الواقعى، والخلوص من المقارنة بين هذين العالمين وتطورهما برؤية نظرية تقدم لنا معرفة ثقافية شاملة عن تطور سيكلوجية الفكر العربى منذ منشأ الأسطورة حتى وقتنا الراهن، وهو عمل لم يتفرد به بجلاء حتى الآن سوى الراحل العظيم، يفيدنا الكتاب أيضاً فى معرفة الأسلوبية التى تمتع بها النجار جامعًا ما بين العلم والأدب والفلسفة؛ وهى أسلوبية تشابه أسلوبية الجغرافى الجليل جمال حمدان، كما يوقفنا على معرفته الشمولية بفسيفساء التراث والتاريخ العربى القديم والوسيط والحديث.

أما المستويات الأخرى، فيمكننا رصدها من خلال حديثنا عن شخصية ملغزة كجحا العربى التى يصعب تتبع تطورها ومعرفة منشئها وحقيقتها ودورها الاجتماعى والسياسى فى الشرق الأوسط طيلة ألف وأربعمائة عام. لكن النجار فى كتابه البالغ خمسمائة صفحة من القطع المتوسط يفك هذا الغزل المتشابك على مهل فى ثلاثة أبواب هى شخصية جحا بين الواقع التاريخى والرمز الفنى، فلسفة النموذج الجحوى، الدراسة الفنية للنموذج الجحوى.

يشتمل كل باب على ثلاثة فصول، وكل فصل على نقاط عدة مرموزة بـ أولاً وثانياً و...،... إلخ.

ويمكننا أن نستطلع المستوى الأول لأهمية الكتاب لدى باحثى الفولكلور من خلال الباب الأول، فالنجار لا يتعامل مع الظاهرة من أعلى إلى أسفل ولكن العكس. ومن ثم، فإنه لا يذهب إلى إثبات الواقع التاريخى لشخصية جحا من خلال البحث فى كتب التراث بضغط أزرار عدة على مفاتيح الحاسب الآلى، ولكنه يجمع فى البدء كل شتات الظاهرة ويقوم بتقسيمها حسب ما يتجمع إليه من عناصر، ثم يحاول التأكد من صحة فرضياته وعناصره بالبحث فى الوقائع التاريخية، هذه التى تمنحه أيضًا شتاتاً لا حدود له، يقوم بتنسيقه وترتيبه وتحليله والبحث فيه عن مؤكدات لشكوكه وفرضياته التاريخية لكيفية عمل وتطور النموذج الجحوى كما أسماه، ثم يقدم صياغة تاريخية اجتماعية فلسفية لما توصل إليه من نتائج. ومن ثم، فإننا نجده يقسم شخصية جحا إلى جحا العربى «دجين أبو الغصن نوح بن ثابت اليربوعى البصرى الفيزارى المعروف بجحا»، وهو من التابعين، رأى أنس بن مالك، وروى عن أسلم مولى عمر بن الخطاب، وهشام بن عروة، وروى عنه ابن المبارك، ومسلم بن إبراهيم والأصمعى وآخرون. وقال النسائى إنه ليس بثقة، وقال الشيرازى فى الألقاب أن الذى يقال عنه مكذوب عليه، وأنه كان فتى ظريفًا له جيران مخنثون يمازحونه ويزيدون عليه. بينما قال ابن حيان: «الدجين» توهم أحداث أصحابنا ـ المحدثين منهم ـ أنه جحا، وليس كذلك ولكن وفاتهما معًا فى سنة ستين ومائة، وأما جحا فاسمه نوح، قال الحافظ ابن عساكر: عاش أكثر من مائة سنة، وفيه يقول عمر بن أبى ربيعة:

«دلهت عقلى، وتلعبت بى حتى كأنى من جنونى جحا»

ويذهب النجار إلى أن القدامى تحرجوا من نسبة النوادر التى يتناقلها الناس إلى هذا التابعى الجليل فذهبوا إلى أن أبو الغصن ليس جحا، لكن الأخير عاش فى زمنه ومات معه فى العام نفسه، وهذا ما جعل النجار يؤكد على أن الشخصيتين شخصية واحدة؛ لأن ما يجمع بينهما من متشابهات أكثر مما يفرق بينهما من اختلاف فى أن هذا كان تابعيًا محدثًا وأن هذا شاع عنه الظرف والغفلة والجنون. متتبعًا فى ذلك ما ورد من أخبار عنه لدى الجاحظ، والآبى، وابن النديم، والميدانى، وابن الجوزى، ومكى بن إبراهيم، وابن شاكر، والدميرى، والجوهرى، وابن حجر العسقلانى، والفيروزأبادى وغيرهم، حتى العقاد فى عصرنا الحديث، وقد فرق النجار بين الحمق وهو الغلط فى الوسيلة مع صحة القصد، وبين الجنون وهو الغلط فى كليهما، وذهب إلى أن جحا كان يتحامق وهو ليس بأحمق، وذلك لظروف عصره التى شابها الكثير من الاضطرابات السياسية والنزعات الفكرية، فيكفى أنه شهد نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية وما حدث فيها من قتل بالجملة وعلى أهون سبب، وقد نسبت له حكايات مع مؤسسى الدولة الناشئة (أبو مسلم الخراسانى، وأبو جعفر المنصور) وقد أنقذه تحامقه الظريف من سيف وبطش كليهما، وعلى حد قول جحا فى إحدى مأثوراته «حمق يعولنى خير من عقل أعوله».

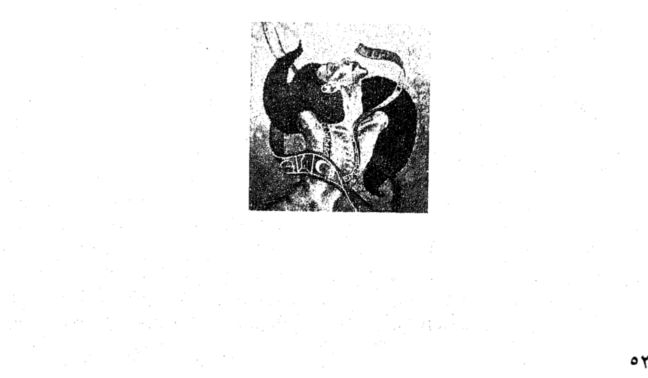
وإذا كان الحال هكذا مع الوجه العربى لجحا، فإنه ليس بأقل تعقيداً منه فى الوجه التركى الذى حمل اسم الخوجة نصر الدين جحا، فإذا كانت المصادر أكدت أن جحا العربى ولد فى النصف الثانى من القرن الأول الهجرى وعاش ما يزيد عن مائة عام ليتوفى سنة ١٦٠ هجرية، فإن المصادر التاريخية تختلف حول زمن حياته كوجه تركى تنسب له الكثير من الحكايات مع ملوك وطغاة الترك أشهرهم تيمور لنك الذى اتخذه واحداً من حاشيته بعد أن سأله هل أنا ظالم أم عادل؟ فأجاب أنه ليس بظالم ولا عادل، لكنه سيف الله الذى جرده على عباده الظالمين، فنجا جحا مما حاق بغيره من العلماء، ونجت قريته مما حاق بمثيلاتها من القرى، وبدأت تتواتر نكات وسخريات الشعب التركى من طاغية كتيمور لنك بجعل جحا يكيل له الصاع صاعين كلما حاول التندر على حمقه دون أن يخرج جحا عن إطاره الشعبى كمتحامق ظريف بين يدى طاغية جبار. ومن ثم، فإن النجار يذهب إلى أن العلماء اختلفوا فرقتين حول زمن حياة الخوجة «المعلم» نصر الدين، الأولى قالت بأنه عاش فى القرن الثالث عشر الميلادى معتمدة على قصيدة للشاعر التركى «لمعى» المتوفى عام ١٥٣٣ التى أكد فيها أن الخوجة عاصر حياة شاهياد حمزة فى القرن ١٣، كما اعتمدوا على مخطوط قديم ورد فيه أن جحا كان معاصراً للسلطان علاء الدين السلجوقى فى هذا القرن، لكن الفرقة الثانية ذهبت إلى أنه عاش فى القرن الرابع عشر وذلك من خلال رحلات وقصص إكسيليا شلى وما ذكره من نوادر بين جحا وتيمور لنك. بينما ذهب آخرون إلى أن جحا التركى لا وجود له على الإطلاق معتمدين على ما تواتر عنه من حكايات لها أصول فى جحا العربى. ومن ثم، فهو نسج شعبى فنى خالص لمواجهة أحداث سياسية عنيفة ومضطربة.

أما المستوى الثانى من الأهمية، فيتجلى فى الوجه الثالث وهو جحا المصرى، فرغم أن المؤلف يعترف بداهة أن جحا ليس مصريًا، غير أن حياة المصريين الضنكة وقلة حيلتهم تجاه ما يلقونه من بطش وسخرة ونهب دائم لأموالهم ومعاشهم جعلتهم يعلون من قيمة الظرفاء المتحايلين على جبروت السلطان، ومن ثم بمجرد وصول النموذج الجحوى لديهم حملوه بالكثير من أفكارهم وفلسفاتهم وسخريتهم وتحايلهم، ولعل مقولة مثل «قالوا : يا جحا الحرمية أخدوا بقرة أبوك، قال: عند الحرمية زى عند أبويا» هى مقولة مصرية واضحة تمثل فلسفة المصريين السلبية فى المقاومة، وتؤكد تاريخهم المتوالى من السخرة والهوان، كما تؤكد الحقيقة البدهية التى لا يعترف بها العقل الظاهر بمنطقياته العقيمة، وهى أن المصريين ما كانوا يشعرون فى ظل حكم المماليك أو غيرهم بأنهم يمتلكون شيئًا ما، حتى أن سرقة البقرة التى من المفترض أن تدر عليهم اللبن والمصروف اليومى لا تزعجهم فى شيء؛ لأنهم هكذا أو هكذا لا يستفيدون منها شيئًا، بل قد تمثل لهم راحة من الشقاء والعناء اليومى بلا ثمرة تجنى، وفى هذا الجزء ـ جحا المصرى ـ تتجلى عبقرية النجار فى التحليل النفسى والتاريخى والفلسفى للمجتمع المصرى فى القرون الوسطى، وقد ذهب إلى أن المجتمع المصرى هو الذى أعطى أبو الغصن المعروف بجحا حياة أقوى بعد انتقاله بوصفه نموذجًا ساخرًا إلى مصر فى عهد الدولة العباسية، حتى أنه أصبح نموذجًا حيًا وليس شخصية تابعى عرف عنه الظرف والتندر فى مجتمع صارم، وذهب النجار إلى أن الأتراك عرفوا النموذج الجحوى قبل القرن الثالث عشر الميلادى، لكنه لم يصبح نموذجًا تركيًا جليًا إلا بتوافر الظروف التى جعلت الأتراك يبحثون عن رمز يسقطون من خلاله سخريتهم على الحكام، ولعل فترة قيام الدولة العثمانية الأولى فى زمن مراد الأول وحروبه ضد الممالك التركية وانتزاعه ملك السلجوقيين ثم صراع بيازيد خان من بعده مع الدول المسيحية فى آسيا الصغرى وتغلبه عليهم، ثم دخوله فى صراع مع تيمور لنك أدى إلى تجريد الأخير حملة عسكرية لم يشهدها الشرق حتى فى عصر هولاكو لتأديب بيازيد، ثم أخذه فى قفص من الحديد والعودة به إلى سمرقند ليموت فى قفصه الحديدى قبل دخولها، ثم ما يلبث أن يعود العثمانيون من جديد ليعيدوا بالسيف ما انتزع منهم فاتحين آسيا الصغرى بأكملها وبانين إمبراطورية تبدأ حدودها من الصومال واليمن وجنوب مصر حتى أفغانستان والشيشان شمالاً. ولما كانت هذه الفترة من الصراع التركى المغولى ـ وهم أشد القبائل بأسًا حسبما يقول ابن خلدون ـ لا تسمح بخلاف مع الحاكم أو نصح له فقد نشأ جحا التركى الواعظ الساخر، ويذهب النجار فى بابه الثالث عن الدراسة الفنية للنوادر الجحوية إلى أن الفارق بين النوادر التركية والمصرية يكمن فى أن الأولى تميل إلى الإسهاب فى الحكاية مع الانتهاء بالموعظة والإرشاد، بينما تركز الثانية على الاقتضاب والمفارقة الساخرة، فهدف الأولى وعظى فى المقام الأول بينما الثانية هدفها فنى ساخر فى المقام الثانى، ويؤكد النجار على أن النموذج الشعبى أيًا كان بلا حدود ولا وطن، فهو ينتقل مع انتقال البشر الذين لا يتوقفون عن الترحال والتنقل، لكن نشاطه والاشتغال عليه فى مكان ما يتوقف على الشروط التاريخية الواجب توفرها لازدهاره، وهو ما حدث مع القاضى نصر الدين خوجة فى كل البلاد التى دخلها، فقد عرفته إيران باسم الملا نصر الدين، كما عرفه الرومان والشرق الأقصى والأدنى باسم القاضى نصر الدين جحا.

ويجيء المستوى الثالث من أهمية هذا الكتاب للدارسين فى هذا التتبع المذهل من قبل النجار لكل النوادر الجحوية فى الشرق الأدنى، والوقوف على ما ترجم منها إلى الغرب وما ترجم من الغرب والفرس والترك إلينا كمصريين، وأثر ذلك على الآداب فى الغرب والشرق خاصة مصر، فقد كتب أحمد على باكثير مسرحية مأخوذة من إحدى النوادر بعنوان «مسمار جحا» عرضت عام ١٩٥١، ونشر فريد أبو حديد رواية له عام ١٩٤٧ بعنوان آلام جحا، ونشر كامل الكيلانى سلسلة كتب للأطفال بعنوان «قصص جحا» ونشر فتحى إبراهيم سلسلة مشابهة بعناوين متفرقة عن نوادر لجحا. ولعل هذا التتبع والانتقال من جمع ودراسة المأثور الشعبى إلى التحقق من أصله ومنشئه التاريخى وتطوره الأسلوبى والفنى واختلافاته بين الشعوب وما ساد منه وما اختفى أو تخلصت منه الذاكرة الشعبية ؛لأنه لم يعد يتناسب مع ظروف ومفردات واقعها. ثم الانتقال، ليس إلى أثر هذه الظاهرة الفولكلورية على سلوك الناس ومدى تمثلهم لها فى واقعهم فقط، ولكن كيف انتقلت إلى الشعوب الأخرى وكيف أثرت على آدابهم وأفكارهم وما وجه التشابه بين الظاهرة وما لديهم من ظواهر مشابهة فى فولكلورهم، وكيف يمكن أن نستفيد من تقنيات العصر الحديث

فى تطوير تراثنا الفولكلورى وجعله وسيلتنا لفتح العالم ثقافياً من جديد. وهذا ما انتهى إليه النجار منذ ما يقرب من خمسة وثلاثين عاماً فى رسالته هذه.

بقى أن نشير فى نهاية مقالنا إلى أن النجار عرض لكيفية تطوير الخيال الشعبى لشخصيته الملهمة - جحا - من الشكل الرسمى (التابعى المحدث المتندر) ليكون كل أوجه الحياة: بدءاً من القاضى ونديم الحاكم وانتهاءً باللص والصعلوك والفاحش، مروراً بالزوج والابن والأب والمتزوج والمطلق والطفيلى وغيرها من الأشكال الاجتماعية، وقد جاءت الشخصية ومعكوسها فى النوادر، وكأن الراوى كان يسأل نفسه: وماذا لو أن جحا كان فى الموقف الضد؟ ويجيب دائماً الخيال الشعبى بنوادر ومواقف تثبت أن جحا كان سيكون هو الأذكى فى كلا الحالتين، وحتى مع رغبة الراوى فى جعله هو الأغبى لأننا سنشعر أن الموقف صنع خصيصاً ليكون البطل الشعبى (ملك الترسو) فى موقف الأبله أو المغلوب، لكن جحا حسبما أراده هذا الخيال لا يفارق خفة ظله، فهو لم يأت ليكون ثقيل الوطء فى أى دور من أدواره، ولكن ليكون الحكيم اللبق الظريف المتحامق عن عمد والرابح دائماً، جاء ليكون المحبوب والصاحب والسامر ومفرج الكروب بقهقهة تخرج من المغلوب على أمره، ومن ثم فقد قام الخيال الشعبى بدور آخر مع نوادر هذا الأبله الحكيم باجتزاء مقولات من نوادره لتصبح مثلاً بليغاً، تتوقف حكمته على الصيغة التى نلقيه بها، فحين نقول «البغل فى الأبريق!» فإن هذا يعنى استدعاء السخرية وأن من أمامنا محض خيالى أو مجنون. أما إذا قلنا «هو فيه حد يصدق أن البغل فى الإبريق ؟!»، فهذا يعنى أننا نعرف حقيقة لو أعلناها فلن يصدقنا أحد، وربما يتهمنا بالجنون. ومن ثم فقد قام النجار بتقسيم جحا إلى موضوعات حلل فيها أغلب النوادر التى تواترت فى كل موضوع، ثم رصد عدداً من المقولات التى اجتزأت وصارت أمثلة شعبية تحتاج إلى دراسة مطولة، ولم يكن هدف النجار جمع النوادر أو الأمثلة ولكن التحليل والدراسة المقارنة سواء التاريخية أو الشعبية لدى الأمم التى تبنت أو استضافت النموذج الجحوى فى حياتها، منتهياً إلى أن جحا لم يأت فى خيال أى من الشعوب حاكماً؛ لأنه لم يكن من صناعة الحكام، وأن جحا لا يزال حياً بداخل كل منا، أو على حد قول أستاذ المسرح الجليل زكى طليمات فى تقديمه لمسرحية على أحمد باكثير: «كل منا جحا» فى وقت ما.



الأدب الملحمى

فى التراث الشعبى العربى(*)

تأليف: محمد رجب النجار
عرض: أحمد بهى الدين أحمد

(*) د. محمد رجب النجار، الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٦.

قدم الإبداع الشعبى العربى عبر تاريخه العريق فنوناً شتى، استطاع من خلال ابتعاده عن فلك السلطة المانحة للنفوذ والمال أن يتجاوز أفق الأدب الرسمى الذى يضيق أحياناً عن التعبير عن مكنون النفس الإنسانية إلى آفاق رحبة رسمت أحلام الشعب العربى، وعالجت بعض همومه وآلامه، وخففت عنه وطأة المعاناة فى ظل حقب مظلمة أحاطت بالشعب العربى طوال تاريخه الطويل.

ولعل الملاحم العربية أو السير الشعبية من أقوى الفنون الشعبية تعبيراً عن مكنون النفس الإنسانية العربية، فلقد كانت الاعتداءات والأخطار الطامعة والمتربصة بالحضارة العربية وبذهنية الإنسان العربى الخط الرئيسى الذى سارت فى فلكه ملاحمنا العربية، فمن محاولة إثبات عروبة الدولة العربية بمفهومها الواسع كما فى سيرة سيف بن ذى يزن إلى التأكيد على قدرة الشعب العربى فى التصدى للحملات الصليبية كما فى سيرة الأميرة ذات الهمة، إلى شغف العربى باختيار أبطال مده متناسين اللون والعرق كما فى سيرة عنترة والسيرة الهلالية، ولم تكن تلك الاعتداءات فقط سبباً أوجد فى إبداع سيرنا الشعبية، بل تضافرت معها أسباب أخرى كان من أهمها أن الإبداع العربى شأنه شأن أى إبداع إنسانى لم تأت ولادته قيصرية، بل كانت طبيعية. حقيقة ضاع منها الكثير لظروف دينية وبيئية أحاطت ببواكيره الأولى، ولعل بعض سيرنا الشعبية استطاعت أن تعبر عن بعض هذه البواكير، وكيف كانت الذائقة العربية القديمة. فسيرة سيف بن ذى يزن أضاءت لنا نقطة تاريخية عاشتها الجزيرة العربية لم يرصدها الأدب الفصيح أو الرسمى بقدر ما رصدتها السيرة. كذلك السيرة الهلالية عرضت لقبيلة بنى هلال والتى كان لها دور مهم فى العصر الجاهلى، والزير سالم وعنترة، مما لم يذكره لنا الأدب الرسمى الكامن بين أيدينا.

والحق أن السير الشعبية العربية خاصة - التى لاتزال تروى شفاهة حتى الآن - كشفت لنا تلك العملية الشفاهية التى انتقل بها الأدب العربى عبر عصوره إلى أن جمع على أيدى الرواة واللغويين حتى استوى بين الطروس. وهذا يدل على نباهة الذهنية العربية، والتى كيلت لها التهم بالسذاجة والقصور وعدم القدرة على إنتاج وتلقى أشكال ناضجة من الإبداع الإنسانى. ومن هنا أتت أهمية الدراسة التى قدمها د. محمد رجب النجار فى كتابه «الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى» والتى انطلقت من رؤية تدعو إلى إعادة الثقة فى ذواتنا وتراثنا بعيداً عن التبعية المطلقة للثقافة الغربية، تلك

الازدواجية التى أفرزت ما أسماه د. النجار «ثنائية الخطاب الأدبى العربى، فأصبح عندنا ما يسمى بأدب المركز وهو الأدب الرسمى وهو وحده المعترف به، وما يسمى بالأدب المهمش الذى يتضمن الموروث السردى العربى والموروث الأدبى الشعبى، والموروث الملحمى العربى. على الرغم من كون الثقافة العربية إبان عصور العافية السياسية لم تكن تعرف تلك الازدواجية ولم تضق ذرعًا بالإبداع الشعبى وفنونه المتنوعة، وكثيرة هى المؤلفات التى تناولت الحياة الشعبية العربية فى العصر العباسى وما تلاه، والتى ركزت على حياة العامة وأدبها.

وقد جاءت هذه الدراسة بمثابة دعوة لدراسة التراث الملحمى العربى المدون منه وغير المدون فى ضوء معطيات النظريات الفولكلورية الحديثة. ومن ثم تتجدد الإفادة من هذا التراث، تلك الإفادة التى تعمل على تنامى الوعى التاريخى والمعرفى بتراث يستحق الاهتمام. ولذا حاولت أن تستعيد لأدبنا العربى وجهه القومى الفاعل والمعبر عن هويتنا وأصالتنا الفنية - فى مقابل الآداب العالمية - وبخاصة فى عصر العولمة (الثقافية) فلا نستشعر عندئذ الإحساس بالدونية فكفانا بخسًا للذات بسبب هذا الفصل التعسفى بين شقى أدبنا القومى الكتابى والشفاهى.

وقد جاءت هذه الدراسة فى مدخل وخمسة أبواب.

الباب الأول
الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى

الفصل الأول: الأدب الملحمى العربى، التعريف والتاريخ

فالأدب الملحمى العربى مجموع ما يعرف - تداوليًا - فى البيئات الثقافية الشعبية باسم السير، وهى خطاب أدبى سردى مجهول المؤلف متواتر بالرواية الشفاهية عبر الأجيال، ويحكى بطريقة سردية حياة بطل، أو بالأحرى قصة الماضى الجميل للأمة العربية من خلال تأريخها لحياة هذا البطل أو التغنى بمآثره البطولية والعسكرية والقومية والدينية والسياسية والأخلاقية على نحو مثالى. ولكل سيرة من هذه السير رواة متخصصين ينفرد كل منهم بإنشاء سيرة بعينها يتوارث روايتها جيلاً فجيل. والسيرة الشعبية بهذا المعنى هى المصطلح العربى المعادل للمصطلح الأدبى العالمى للملحمة الشفاهية OraL Epic. ويقوم مصطلح السيرة بهذا المعنى الاصطلاحى على مجموعة من الفضاءات منها: الفضاء اللغوى و الفضاء التعبيرى و الفضاء الأسلوبى، ومنها الفضاء السوسيوتاريخى والسوسيوثقافى.

الفصل الثانى: البنية المورفولوجية والدلالية الكبرى

يسعى هذا الفصل إلى الكشف عن الهيكل البنائى العام أو الكلى للسير العربية فى محاولة لسبر أغوارها بحثًا عن بنيتها المورفولوجية أو التركيبية التى تمثل الجوهر الثابت الذى قامت على أساسه هذه السير أو القصص الملحمية. وتؤكد انتماءها إلى نسق فنى واحد يخضع لقوانين ثابتة هى التى أعطت هذه السير خصوصيتها الأدبية باعتبارها نوعًا أدبيًا متميزًا لم يلق حظه من الدراسة العلمية العميقة، والسبيل إلى ذلك اتباع منهج تحليلى تركيبى فى وقت واحد غايته رد كل سيرة إلى وحداتها أو مكوناتها الأساسية أو عناصرها التكوينية التى تتألف منها.

واكتشاف هذا النموذج لا يقدم لنا إمكانية تركيب النصوص أو السير على أساس التماثل العضوى والهيكلى فقط، بل يفسر لنا أيضًا آليات الحفظ والسرد عند رواة هذه السير الملحمية، بل آليات المتابعة عند الجمهور نفسه ، على الرغم من هذا الحجم الذى تستغرقه رواية كل سيرة على حدة.

وقد وقف التحليل التركيبى عند البنية الكبرى فقط متجاوزًا البنى الصغرى اعتماداً على البنى الوسطى الهيكلية المترابطة دلاليًا وتركيبيًا ، فالبنية الكبرى هى مجموع المراحل الملحمية السبعة التى تنطوى عليها، ومن السهل مطابقة هذا المصطلح تركيبيًا ودلاليًا بمراحل الإنسان المعروفة باسم (دورة الحياة)، وقد تناول الفصل المراحل الملحمية فى حياة البطل الملحمى باعتبارها الأعمدة الرئيسية التى يقوم عليها المعمار الفنى للسيرة، وهذه المراحل هى :

المرحلة الأولى: مرحلة الميلاد المعجز.

المرحلة الثانية: المرحلة الهامشية فى حياة البطل.

المرحلة الثالثة: مرحلة الاعتراف الجماعى بالبطل.

المرحلة الرابعة: مرحلة الاعتراف القومى.

المرحلة الخامسة: مرحلة الاعتراف الدينى.

المرحلة السادسة: مرحلة الاعتراف الكونى.

المرحلة السابعة: موت البطل أو نهاية من صنع القدر.

الفصل الثالث: البنية المضمونية - قراءة وظيفية، أو قضايا البطل فى السير الشعبية

ويعنى هذا الفصل بقراءة البنية المضمونية للسير والملاحم العربية وتفسيرها والوقوف على إشاراتها السيميولوجية ضمن سياقها التاريخى والتداولى والوظائفى، وما تنطوى عليه من قضايا معلنة أو مضمرة تحدد قصدية النص وتفصح عن المعنى التاريخى للسيرة، وهى عينها القضايا التى يفنى البطل الملحمى عمره فى تحقيقها أو هكذا أراد له الضمير الجمعى أو الوجدان الشعبى لمجتمع السير، باعتبارها قضايا الجماعة أساساً. وقد شاء الوجدان الجمعى لبطله أن يحقق ذاته الفردية والقومية من خلال ما هو ذاتى وما هو موضوعى فإذا انتهى البطل من تحقيق ذاته الفردية ثم الاجتماعية شرع يقود الجماعة نفسها لتحقيق ذاتها القومية والدينية والإنسانية تحقيقاً بطولياً؛ فلا يمكن للبطل أن يقود الجماعة دون أن يحرر ذاته أولاً.

وفى إيجاز شديد، عرض الفصل لقضايا التحرر الاجتماعى للبطل وللجماعة فى السير الشعبية على النحو الذى ينشده الضمير الجمعى فى إبداعه الشعبى مكتفياً بخمس سير فقط، وهى:

(١) سيرة عنترة وقضية تحرر الفرد.

(٢) سيرة حمزة العرب، وقضايا النزوع الحضارى (من البداوة إلى الحضارة).

(٣) سيرة الأميرة ذات الهمة أو قضايا تحرير المرأة.

(٤) السيرة الهلالية ومشكلة هيمنة الذات القبلية سياسياً على الذات القومية.

(٥) سيرة الظاهر بيبرس، والحلم لتحقيق مجتمع الكفاية والعدل.

الباب الثانى
مصر فى السيرة الشعبية وعبقرية المكان

تنفرد مصر وحدها - من بين سبع سير شعبية ظلت حية التلقى حتى وقت قريب - بثلاث سير كاملة، تمثل فى مجموعها «قصة مصر» عبر المكان والزمان والثقافة، وهى سيرة الملك سيف بن ذى يزن وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة على الزيبق المصرى. ومن اللافت للنظر أن هذه السير الثلاث تحكى فى مجموعها وتكاملها وترابطها قصة مصر العربية الإسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبى المصرى، مبدعها ومتذوقها.

ويحوى الباب الثانى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: سيرة الملك سيف أو ملحمة النيل قراءة فى الفولكلور الجغرافى المصرى والموروث الأسطورى

فسيرة سيف بن ذى يزن سيرة مصرية خلقاً وإبداعاً على الرغم من نواتها التاريخية اليمنية المتمثلة فى شخصية بطلها سيف، وتتجلى مصريتها فى محاورها وقضاياها الأساسية: نهر النيل، وإنشاء المدن على ضفتى النهر، وتعمير مصر، وتعريب مصر.

والقاص الشعبى ذلك العبقرى المجهول كان قد جعل - واعياً أو لاواعياً - من سيف ملكاً بالمعنى السياسى لمصر، ولم يجعله مالكا لها بالمعنى الاقتصادى أو الإقطاعى. مع أنه مؤسس مصر والنيل والمعتقد، بل قام بتوزيع الأرض على الفلاحين والعرب الوافدين دون تفرقة، وقد استطاعت السيرة متوسلة بالسحر - والسحر علم القدماء - من إخضاع الجغرافيا الطبيعية لسيطرة الجغرافيا البشرية من أجل تحقيق خير مصر والمصريين.

فسيرة سيف بن ذى يزن فى قضيتها الأم تحكى استعراب مصر لغوياً وجنسياً ودينياً من ناحية، كما تحكى - فى الوقت نفسه - هذا الصراع النفسى الكبير الذى صحب مرحلة الصراع بين الدين الجديد (الإسلام) والمعتقدات الوثنية المصرية القديمة التى كانت لاتزال حية فاعلة فى الثقافية الشعبية إبان تأليف السيرة، وهو الأمر الذى يحكى قصة التحول الثقافى لمصر من مرحلة السحر إلى مرحلة التدين، مثلما تحكى قصة

الصراع بين مصر الوثنية ومصر الإسلامية، وهو الصراع الديني أو الروحي والنفسي الذي نشب إثر دخول الدين الإسلامي مصر ذات الموروث السحري الهائل. وهو الصراع الذي حسم لصالح الدين الجديد، أو هكذا ينبغي أن يكون.

وهذه السيرة تستوعب هدفًا قوميًا آخر لاشك أنه وليد العصر الذي اكتملت فيه السيرة، وهو أن درع العروبة الواقي يكمن - على سبيل الحقيقة لا المجاز - من تحالف مصر والشام للدفاع عن الأمة العربية والإسلام ضد الأعداء والمتربصين شرًا بهذه الأمة. فما إن ينتهي الملك سيف من دوره الملحمي نراه يجعل حكم مصر والشام لولدين من أولاده في وصية واحدة، ورسالة واحدة.

الفصل الثاني: سيرة الظاهر بيبرس أو ملحمة مصر المملوكية

«دراسة في دور مصر القومي والحضاري»

سيرة الملك الظاهر بيبرس سيرة مصرية لحمًا ودمًا، خلقًا وإبداعًا، وضعها فنانون شعبيون مصريون مجهولون تجسيدًا وتخليدًا لبيان عظمة مصر المملوكية ودورها التاريخي والقومي والعسكري الباهر في الدفاع عن العالم العربي والإسلامي إبان فترة تاريخية من أحلك الفترات على الإطلاق في العصور الوسطى، وقد وقع العالم العربي الإسلامي بين فكي كماشة ساحقة ماحقة بين جحافل المغول القادمة من الشرق الوثني، وجحافل الصليبيين القادمة من الغرب المسيحي. وسيرة الظاهر بيبرس، تؤرخ للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة، منذ ظهور الأتراك على المسرح السياسي في بغداد ٢٣٢هـ حتى نهاية الحكم العثماني تقريبًا، إذ تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبي للخلافة العباسية بمقتل المتوكل سنة ٢٤٧هـ على أيدي مماليك الترك، فعبر القاص الشعبي لنا كيف ورثت مصر الإسلامية دور بغداد التاريخي والسياسي بعد غروب شمسها وأفول عصرها الذهبي، وبهذا الموقف حقق القاص الشعبي ما كان ينبغي أن يكون عليه موقف المسلمين الذين تقاعسوا إبان سقوط بغداد تاريخيًا، أو ما كان ينبغي أن يتداركوه، أو ما يدركوه من حقيقة هذا الزحف الخطير القادم من الشرق. في الوقت نفسه استطاع القاص الشعبي أن يقدم لنا بني أيوب على مسرح الأحداث تقديمًا إيجابيًا في دور البطل أو المنقذ أو المخلص، وأكسب حكم الأكراد الأيوبية الصبغة الشرعية الإسلامية (سياسيًا وعسكريًا)، ليس هذا فحسب، بل نسبهم أيضًا إلى أرومة عربية مجيدة فجعلهم من نسل الأشراف من قريش، وكان هذا الاحتفاء بخواتيم الدولة الأيوبية مجرد مقدمة تاريخية كاشفة من كيفية وصول المماليك إلى سدة الحكم.

ومن ثم يجيء دور الظاهر بيبرس نتيجة متوقعة لواقع سياسي بائس سمته الأولى التمزق السائد بين أجزاء الوطن العربي، وكان على السيرة - عبر بطلها بيبرس - أن تعيد بناء الواقع الاجتماعي والسياسي معًا. فتحقق كفالة العدل المنشود كما يتوسمه الوجدان القومي ويسعى إلى تحقيقه في هذه السيرة.

والقاص الشعبي قد نجح من خلال معالجته الفنية للسيرة في تأكيد مقولة سياسية على غاية الخطورة في ذلك العصر المملوكي، وهي أن الاعتصام بالعروبة اعتصام بالإسلام، وأن الاعتصام بالإسلام اعتصام بالعروبة، بما هما وجهان لوحدة واحدة، وباتت مصر هي قاعدة هذه الوحدة القومية وعاصمتها السياسية والثقافية والحضارية جميعًا.

لهذا لا غرو أن يقوم القاص الشعبي بتقديم بيبرس على مسرح الأحداث تقديمًا دراماتيكيًا يفضح الواقع الاجتماعي وما يمور به من فساد داخلي، ويعكس أحلام الجماعات الشعبية في تحقيق مجتمع الكفاية والعدل.

الفصل الثالث : سيرة علي الزيبق المصري

«وفن المقاومة بالحيلة في مصر العثمانية»

المعروف أن بطولات الشطار والعيارين تقوم على سلب أموال أصحاب الثروة والسلطة والنفوذ وإعادة توزيعها على أبناء الشعب من الفقراء الذين استلبهم أساسًا أصحاب السلطة والنفوذ من قبل، ولما كان هؤلاء الشطار والعيارون يسلبون أصحاب السلطة عن طريق المكر والكيد والحيلة لا عن طريق السيف، فقد عرف أسلوبهم في مقاومة المماليك العثمانية باسم فن المقاومة بالحيلة.

وأبطال هذه السيرة شخصيات تاريخية، بمعنى أن لها وجودًا تاريخيًا، وهذا يوضح إلى أي مدى كان الوجدان الجمعي الشعبي يرى في إبداعه تاريخيًا وشعبيًا فراح ينتخب أبطاله من بين أحلام التاريخ والمقاومة الشعبية، وليس من

الضرورى أن يكونوا من بين ذوى السلطان، وحسبه أن يشتهر هذا البطل أو ذاك فى بيئة أو طبقة أو عصر شريطة أن يرى فيه المثال أو النموذج الذى يطمح إليه.

وقد تكاملت هذه السيرة فى مرحلة الغياب الحضارى والفكرى والأفول السياسى والعجز العسكرى للعالم العربى إبان الحكم العثمانى، الأمر الذى جعل شيئًا من التفكير الخرافى أو «العوالم السحرية» يسيطران على بعض الأحداث ويؤثران فى تطورها وتحقيق ما تعجز عن تحقيقه إمكانات الواقع بطبيعة الحال، فعلى الزيبق بطل السيرة رمزًا جمعيًا مجسدًا لروح المقاومة الشعبية العربية فى مصر، محققًا لأحلامها فى الخلاص القومى وتحقيق مجتمع الأمن والأمان فى هذه السيرة الفريدة من خلال فن المقاومة بالحيلة. فإنه ليس محض مصادفة أن تجرى فى عروقه الدماء العربية (من حيث الأب) والدماء المصرية من حيث الأم، وليس محض مصادفة أيضًا أن يكون الزيبق الذى أكدت السيرة مصريته هو قائد فن المقاومة بالحيلة ضد الأنظمة السياسية الفاسدة، وليس محض مصادفة أن يتجاوز دور الزيبق وبطولته فن المقاومة حدود مصر الجغرافية والسياسية إلى آفاق أمته العربية الإسلامية.

إذن حلم مصر فى السير الثلاث: هو تحقيق العدل بمعناه الاجتماعى والاقتصادى والسياسى والأمنى، فإذا ما تحقق لها ذلك انطلقت تؤدى دورها الريادى والقيادى بالمعنى العسكرى دفاعًا عن العروبة والإسلام.

البابُ الثالث

تحرير المرأة العربية فى الخطاب الملحمى الشعبى، سيرة الأميرة ذات الهمة نموذجًا

ويحوى فصلين:

الفصل الأول: تحرير المرأة العربية. خطابنا الملحمى بين الرؤية والرؤيا

إذا كانت السير الشعبية تتشابه فى خطابها السياسى القائم على تحرير دار الإسلام - أرضًا وبشرًا ومعتقدًا - من نير العدوان الخارجى القادم من الشرق المجوسى أو من الغرب المسيحى على السواء.... فإن خطابها الاجتماعى يتعدد بتعدد قضايا التحرر الاجتماعى الذى تنشده هذه السير، باعتبارها قضايا خاصة فى مقابل القضايا السياسية العامة.

وقد جاءت الأميرة ذات الهمة رمزًا لتحرير المرأة العربية من أغلال التخلف تأكيدًا لحقها فى وجودها الحر الكريم، وتحقيقًا لدورها فى صنع الحياة العربية على أساس من المساواة فى الحقوق والواجبات بين المرأة والرجل باعتبار المرأة «نصف الإسلام» على حد تعبير السيرة.

وبهذا تكون السيرة الشعبية العربية - فى خطابها الملحمى - قد كرست فى مضامينها على الجوهرَ الإنسانى المشترك والمبادئ الأساسية التى ترتبط بحقوق الإنسان بصرف النظر عن جنسه ونوعه ولونه وعرقه وطبقته ومذهبه ومعتقده.

الفصل الثانى: سيرة الأميرة ذات الهمة نموذجًا

أعادت سيرة الأميرة ذات الهمة إلى الأذهان صورة المرأة العربية - كما ينبغى أن تكون - عنصرًا فاعلاً وإيجابيًا، كما أراد لها الإسلام نظريًا وعمليًا فى صدر الإسلام «عصر النبوة والخلافة الراشدة، عصر الصحابيات والتابعات الجليلات» وبعض فترات العافية السياسية للدولة الإسلامية وحضارتها البازغة، وفى ضوء هذا المنطلق شرع القاص الشعبى يحطم تقاليد مجتمع الحريم الذى صنعه مجتمع ذكورى بطريركى، ليرسى مكانه مجتمع الحرائر ، متوسلاً فى ذلك بانتخاب الأميرة ذات الهمة، وهذه هى أول مرة فى تاريخ الملاحم العالمية والعربية تصادفنا فيها أن تعهد ملحمة ببطولتها الملحمية إلى امرأة على نحو يتجلى فيه خطاب المرأة مركزيًا لا يعانى التهميش، وهذا يعنى ببساطة اعترافًا صريحًا ومباشرًا يقدمه الإبداع الشعبى - على المستوى اللفظى - نصًا أدبيًا يؤكد على المستوى الدلالى الدور الذى ينبغى أن يناط بالمرأة العربية فى تجربة نصية راشدة. والإبداع الجمعى لهذه السيرة أبى أن يرتفع بذات الهمة إلى مصاف الأبطال الملحميين، بل آثر أن يرتقى بها أيضًا إلى مرتبة القديسين وأولياء الله الصالحين والزهاد والعباد والأتقياء، وربما كان ذلك طبيعيًا فى سيرة تتغنى بالجهاد فى سبيل الله، وإذا بها فى نهاية السيرة تموت فى صومعتها، وبذلك تكون بطولتها قد جمعت بين أعطافها كل ضروب البطولة الدينية والعسكرية والعقلية والنفسية والمادية والروحية.

وبهذا تكون السير الشعبية على مستوى الخطاب الملحمى قد أعلت من شأن المرأة، ورفعت شأن العلاقة بين الذكورة والأنوثة إلى ما يجب أن تكون عليه من سمو إنسانى، هو الأصل فى طبائع الأشياء كما خلقها الله.

الباب الرابع
سيرة فيروز شاه
أو الترجمة الشعبية لشاهنامة الفردوسى
«من السير الشعبية المضادة»

ويحوى فصلين:

الفصل الأول: الدراسة المقارنة

تعد سيرة فيروز شاه سيرة فارسية إيرانية أنشأها الموالى الفرس إبان العصر العباسى الأول الذى امتد حتى سقوط الخلافة العباسية - للتغنى بالعرق الفارسى والمجد الفارسى والتاريخ الكسروى والبطولات الفارسية، وتسعى إلى الاستعلاء على العرق العربى وازدرائه والتهوين من شأنه، ومن شأن تاريخه وثقافته وحضارته، وتعمد كذلك إلى إسقاط الرموز والقيم والمثل والبطولات والمفاخر العربية تمامًا على نحو شعوبى صارخ.

وبتحليل مقارن بين سيرة فيروز شاه وشاهنامة الفردوسى تبين أن سيرة فيروز شاه ليست إلا تعريبًا شفاهيًا أو ترجمة شعبية حرة لشاهنامة الفردوسى، التى تعد بدورها ذروة الشاهنامات الفارسية أو ذروة الإبداع الملحمى الفارسى بعد الإسلام. فهى محاكاة أو ترجمة شفوية حرة للشاهنامة، أو بالأحرى إعادة إنتاج على المستوى الشعبى لشاهنامة الفردوسى التى أخذت فى الشيوع والذيوع شعبيًا ورسميًا، منذ أواخر القرن الخامس الهجرى.

الفصل الثانى: الدراسة التحليلية

لاغرو أن تصور سيرة فيروز شاه الشعب الإيرانى تصويراً نموذجيًا مثاليًا فى قيمه وعاداته وتقاليده ومثله العليا، وتحرص على أن يكون سلوكه سلوكًا حضاريًا مثاليًا مع الشعوب المفتوحة التى جاء معظمها همجيًا وحشيًا بربريًا ملحداً.

غير أن النعرة الفارسية سرعان ما تتخذ شكلاً شعوبيًا صارخًا حين يقارن مؤلف السيرة بين الفضائل القومية الفارسية والفضائل القومية العربية، وما أكثر ما يقارن بين فيروز شاه ونظرائه من أبطال الملاحم والسير الشعبية وقصص البطولة العربية ورموزها القومية فى الجاهلية والإسلام.

ولم يكتف مؤلف السيرة بأن يسقط الرموز التاريخية وحدها، بل أسقط معها أيضًا ما يعرفه من رموز ثقافية عربية أخرى، حتى أصبح لقمان الحكيم أمام فصاحة فيروز شاه عييًا، وحاتم الطائى - أمام كرم فيروز شاه - خادمًا يجرى بين يديه.

الباب الخامس
سيرة حمزة العرب أو قصة الصراع
بين الأنا والآخر الحضارى
من التحرير السياسى إلى الاستقلال الحضارى
والرد على سيرة فيروز شاه

ويحوى فصلين:

الفصل الأول: مقاربة سوسيوسردية لسيرة حمزة العرب

تعكس هذه الملحمة الصراع السياسى (القومى) بين العرب والفرس، وعلى الرغم من أن مثل هذا الصراع قائم بين السير الشعبية إلا أنه فى هذه يحتل المساحة الأكبر، ومكرس من البداية حتى النهاية، وقد جاءت هذه السيرة بمثابة رد على سيرة فيروز شاه أو شاهنامة الفردوسى - فى ترجمتها العربية الشعبية - باعتبارها ملحمة تتعصب للقومية الفارسية ضد العرق العربى (القومى) (قبل الإسلام وبعده).

وتحكى سيرة حمزة العرب قصة الصراع الحضارى بين الفرس والعرب رداً على تلك الحروب الشعوبية التى أشعل الفرس أوارها ضد العرب ابتداء من القرن الثانى الهجرى إلى أن أصبحت مقدرات الأمور السياسية بأيديهم، فاستعادوا

قوميتهم الإيرانية ولغتهم وآدابهم الفارسية من جديد على نحو ما هو معروف تاريخيًا.

وسيرة حمزة العرب تعد أول ملحمة أدبية نثرية كتابية في تراثنا، وقد ذاعت بين المتعلمين منذ القرن السابع الهجرى نصًا أدبيًا مكتوبًا، وتؤكد السيرة أن الاستقلال الحضارى لا يعنى الدعوة إلى الانغلاق على الذات، أو رفض منجزات الآخر الحضارية، كما لا يعنى الأخذ بأسباب الحضارة المادية أو عناصر التمدين وحدها... بل قبل كل شيء الأخذ بأسباب الحضارة الروحية، وهذا هو لب الاستقلال الحضارى - ماديًا وروحيًا، كما ينشده أصحاب هذه السيرة ويحلمون بتحقيقه.

الفصل الثانى: سيرة حمزة العرب والمعالجة السردية

تدور السيرة فى فلك قومى ودينى بالمفهوم الإسلامى فى أوج مجده، فالسيرة نابضة بالوجدان القومى، والوجدان الدينى أعظم ما يكون، والبطل الملحمى هنا على غير خلاف - مطلقًا - مع جماعته العربية (الصراع الداخلى) كما هو الشأن فى السير العربية الأخرى، بل الصراع هنا ومنذ بداية السيرة، صراع خارجى ذو طابع قومى. حتى قضايا البطل الفردية تكون فى الوقت نفسه نابعة من القضايا (الجمعية) ووثيقة الصلة بها. فالقضية الأم أو المحورية فى السيرة، هى عينها قضية النضال العربى عبر كل العصور، وعبر جميع السير الشعبية العربية بغير استثناء. كما أن مفهوم الاستقلال الحضارى الذى تعبر عنه السيرة، مفهوم يجمع بين المادة والروح، وبين الدين والدنيا، فى توازن خلاق وتقابل بناء، وبذلك يتحقق التمايز الحضارى للذات العامة (من حيث الهوية والخصوصية الثقافية) وعندئذ يصبح الاستقلال الحضارى حقيقة موضوعية وتاريخية وليس تعصبًا شوفينيًا أو شعوبيًا بغيضًا، ومثل هذا الاستقلال الحضارى لا يعنى الانكفاء على الذات أو الدعوة إلى العزلة الحضارية، وإنما الانفتاح على الآخر أو التزاوج معه.





أبى
«محمد رجب النجار»

علاء محمد رجب النجار

إذا فقد المرؤ شخصًا عزيزًا لديه، فإنه يحزن مرة واحدة، وإذا فقد أشخاص عدة، فإن حزنه يتضاعف بتضاعف هؤلاء الأشخاص، وهكذا كان حزنى وإخوتى وأمى لفقدنا أبى محمد رجب النجار؛ فقد رحل عنا زوج كريم، وأب رحيم، وأخ محب وصديق وفى، عاش حياة حافلة بالعمل والعطاء منذ ميلاده فى الثانى عشر من أغسطس عام ١٩٤٢ بقرية سنباط بمحافظة الغربية وحتى وفاته فى الثانى عشر من فبراير عام ٢٠٠٥ وعودته إلى قريته محمولاً على أعناق أبنائها ليودعوه إلى مثواه الأخير.

إنه أبى الذى كان آخر حوار بينى وبينه وصية وداع قال لى فيها: يا بنى اتق الله فى عملك ولا تبال بعد ذلك بأى شىء،

إنه أبى الذى كاد صفحه يسبق ذنب ولده.

إنه أخى الذى قصم ظهرى بوفاته.

إنه صديقى الوفى الذى كان حريصًا على وقتى، يعتذر إذا كلفنى بشىء يظن - برهافة حسه - أنه أجهدنى به، وما كان كذلك.

إنه الزوج الذى يخاف على زوجه من الهواء الطاير كما درج المحبون أن يعبروا.

إنه السند والمعين لنا جميعًا، بعد الله - عز وجل - ، نراه بيننا فتطمئن قلوبنا، ونضع بين يديه همومنا. كأننا قبل وفاته صغار، وبعدها رجال، نهضنا نحمل رجولتنا التى بدأت منذ علمنا الخبر.

إنه العالم الذى كلما ازداد علمًا ازداد تواضعًا، فما عرفه أحد ممن تعامل معه متكبرا.

مات أبى وذهبنا نحمله إلى قبره ثم عدنا إلى البيت فحسبناه بدونه قبراً بعدما أضحى القبر الذى نزل فيه بيتاً.

مات أبى فحرمنا ابتسامته التى طالما اشتهر بها بيننا وبين طلابه، ولم يعد هناك شىء إلا وهو يخبرنا بأن المسرات قد ماتت.

أرانا بعد وفاته نعرف قيمة قول شوقى:

«وإذا رحمت فأنت أم أو أب هذان فى الدنيا هما الرحماء»

أرانا بعد وفاته متماسكين كلما تذكرنا قوله لنا:

«هلكت جماعة تحيا بفرد وتموت بفرد»

أرانا بعد وفاته وقد ألهمنا الله الصبر والسلوان لأنا نعلم أنه ـ عز وجل ـ يجزى المحسنين خير الجزاء، وقد أحسن أبى ـ ولا نزكيه على الله ـ أحسن على نفسه حين أتقن عمله وعاش فيه، وبذل من ماله فى سبيل الخير، وأحسن إلينا ـ نحن أفراد أسرته ـ حين أحسن معاملتنا وتربيتنا، وأحسن إلى طلابه حين حببهم فى طريق العلم، ولم يبخل عليهم بما أنعم الله به عليه فكان لهم أباً ومعلماً.

وهذا الملف التذكارى الذى نهضت به أسرة مجلة الفنون الشعبية وقامت بإخراجه إلى النور قد أثلج صدورنا، وجعلنا جميعًا ـ نحن أفراد أسرة الراحل محمد رجب النجار ـ نشعر بمزيد من الامتنان للقائمين على هذا العمل ، فلهم منا كل شكر الذى نراه أقل مما يستحق الأوفياء.



النجار رأى أنهما يتنازعان مجالات مشتركة

فض الاشتباك بين الأنثروبولوجيا والفولكلور

فارس خضر

دون أن نسأله عن غربته الطويلة أجابنا، ربما لينفى عن نفسه الاتهام المكرور والممرور أيضًا؛ حول خيرة أساتذة الفولكلور المصرى الذين رادوا المجال فى بواكيره خلال فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى، ثم تركوا مصر لسنوات طويلة، لعبوا فيها دوراً بارزاً فى التأسيس للدرس الفولكلورى العربى. اللافت للنظر أنه دائماً ما يتجاهل الاتهام هذا الدور بالغ الاهمية، فيما ينطوى على تساؤلات لها وجاهتها: هل كان الأجدى لحركة الفولكلور المصرية ولهؤلاء الأساتذة الأفذاذ أن يرتضوا البقاء فى مصر بدلاً من أن يسعوا لبلاد الدينارات والريالات النفطية؟ هل كان سيتضاعف منجزهم العلمى لو فضلوا الاعتكاف فى محراب المأثورات الشعبية المصرية دون غيرها، مع كامل التسليم بما لغيرها هذه من خصوصيات ومن صلات ووشائج قربى عميقة بمصر؟

عشرات الأسئلة من هذه العينة تعتمل فى نفوس الباحثين الشبان ثم يمنعها الإكبار المستحق لمجهودات الرواد من أن تطفو على السطح.

فإذا بالراحل الكبير د. محمد رجب النجار قبل سنوات عدة فى مقر الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية ينعطف فى حديثه دون مقدمات ليقول: صدقونى، بقائى فى جامعة الكويت لا علاقة له بالرواتب الجيدة التى نتقاضاها هناك مقارنة برواتب الجامعة فى مصر، إننى أخرج من مكتبى هناك،لألقى محاضرة بعد أن أترك للسكرتير قائمة طويلة بأسماء مراجع عربية وأجنبية، ثم أعود لأجد كل الكتب المطلوبة فوق مكتبى.

والحق أن المنجز العلمى الرصين للنجار يخبرنا بأنه لم يتأثر إلا إيجاباً بوجوده فى سياق محب ودافع للبحث العلمى، بل إن ألمعية أبحاثه ورسوخ جملته الكتابية ودقته العلمية فى تتبع وتحليل نصوص التراث العربى من منظور فولكلورى، تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك بأن المناخ العلمى الجاد لو توافر للباحث حتى ولو كان فى غربة عن وطنه لكان خير دافع للإنجاز المتفرد، بعكس المناخ الطارد والكاره للعلم الذى يحد الرؤية ويقزم الخيال ويقتل الإبداع.

تنازع أم تكامل؟

لم ينشغل رجب النجار بتقديم رؤية نظرية تسبق دراساته إلا فى كتابه الأخير من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى، فقد انطلق فى غالبية أعماله السابقة مثل: جحا العربى، حكايات الشطار والعيارين، النثر العربى القديم من الشفاهية إلى الكتابية. انطلق من البحث عن الجذور

الفولكلورية فى تراثنا المدون بوصفه تراثاً فولكلوريًا فى الأساس، وإعادة قراءته فى ضوء معطيات علم الفولكلور بما يؤكد التواصل الثقافى/المعرفى، والعلمى المنهجى بين ما هو مدون من هذا التراث وبين ما هو حى ومتفاعل فى الثقافة المعاصرة. ورأى أن نقطة البدء العلمية فى النهوض بالدراسات الفولكلورية العربية ينبغى ألا تبدأ من حيث انتهى علماء الفولكلور فى الغرب فحسب، بل أيضًا من حيث ابتدأ العلماء العرب القدامى أنفسهم قبل ذلك بأكثر من ألف عام.

إلى هنا وتبدو الرؤية متسقة لباحث معنى فى الأساس بالبحث فى التراث المدون وليس الشفهى، وبغض الطرف عن الجدل الذى يمكن أن يدور حول درجة ابتعاد أو اقتراب النص المدون من مفهوم الشعبية ومفارقته لشرط الانتقال الشفاهى لعناصر المأثورات الشعبية الذى تؤكده غالبية التعريفات العلمية، فإن د.النجار يكاد لا يولى البحث الميدانى الأهمية التى يستحقها، إذ يرى ضرورة أن يختص الدارس الفولكلورى بتحليل التجليات الإبداعية والجمالية فى النص الفولكلورى فحسب، فيما يترك بقية مجالات علم الفولكور التى تشتبك مع علم الأنثروبولوجيا مثل المعتقدات والمعارف الشعبية، العادات والتقاليد، والثقافة المادية، والفنون الشعبية، يتركها للدرس الأنثروبولوجى.

إن د.النجار يرى صراحة أن يبدأ دور الفولكلورى عندما ينتهى الأنثروبولوجى من دراساته الميدانية، إذ من الممكن ـ فى تصوره ـ أن يبدأ الباحث بدراسة النص الإبداعى ليصل من خلال التحليل لفهم معتقدات ومعارف وقيم الجماعة الشعبية إلى آخره.

بعد أن طرح الراحل الدكتور النجار رؤيته بمقر جمعية المأثورات قلت له: إن كثيراً من النصوص الإبداعية التى ترددها الجماعات الشعبية لا تنبئ بشكل حقيقى عن معتقداتها، ولا عن واقعها الاجتماعى ، فمثلا تكثر بمنطقة الواحات الداخلة الأغنيات التى تتردد فيها بكثرة مفردات البحر، فى حين أنه لا يوجد بحر أصلاً، فهذه أغنيات وافدة من نهر النيل، ولا يمكن اعتبارها شاهداً لتحليل العقل الجمعى بالواحات. لكن د.النجار رأى أنه بقليل من التحليل للتناقض بين الابداع والواقع الذى ذكرته فى المثال السابق يمكن أن نتوصل لنتائج جيدة.

قلت: تريدنا أن نمسك بثمار الشجرة لنتفحصها ونتوصل من خلالها لمكونات الجذور، فى حين أنه من الأيسر للباحث والأدق أن نبدأ بالعكس، بمعنى أن ندرس ميدانيًا ـ جمع وتصنيف وتحليل ـ المعتقدات والمعارف الشعبية لجماعة ما أولاً ثم نعرج على العادات ..إلخ.. حتى لنتمكن فى النهاية من فهم إبداعاتها وفنونها الشعبية والمادية فهماً صحيحاً.

إن إصرار الدكتور النجار على أن يتمحور عمل الباحث الفولكلورى حول تلمس الجوانب الفنية / الجمالية للوقوف على عبقرية الإبداع الشعبى يجيء نتيجة إدراكه للخلط الحادث بين علم الفولكلور والعلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية التى بلورت لنفسها منهجا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح، على تنوع فروعها، ولا سيما الأنثروبولوجيا الثقافية والأنثربولوجيا الاجتماعية والأنثروبولوجيا اللغوية.

لهذا سعى إلى أن تتحدد اختصاصات الباحث الفولكلورى علمياً وأكاديمياً، من غير أن يصبح باحثاً متطفلاً على مائدة الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيين.

لكن خطورة هذا التحديد أنه يقتطع أرضًا من تحت أرجل الباحث الفولكلورى ويكاد يقصر دوره فى مجال واحد من مجالاته وهو الأدب الشعبى.

هذا فضلاً عما ذهب إليه من أن يقتصر الدرس والتحليل للنص الفولكلورى على الناحية الجمالية لا الاجتماعية، وهو أمر به كثير من الابتسار؛ إذ من غير الممكن تحليل ظاهرة فولكلورية ما دون النظر بعين الاعتبار للبعد الطبقى مثلاً.

على أن د.النجار يعود فيشير إلى الدور التكاملى بين الأنثروبولوجى والفولكلورى، فالأنثروبولوجى يتخذ من النص الفولكلورى ـ الجمالى ـ شاهداً على تأكيد ملامح ظاهرة اجتماعية أو ثقافية أو توصيفها أو توظيفها، فإن الفولكلورى بدوره لا غنى له عن الأنثروبولوجى الذى يقدم له السياق الاجتماعى الذى يتم فيه ومن خلاله إنتاج الإبداع الشعبى أو إعادة إنتاج النص الفولكلورى الجمالى.

إن مكمن الخطورة فى الرؤية التى يقدمها د. النجار أنها من الممكن أن تستغل فى الجدل الذى يدار حاليًا حول تحديد المناهج الدراسية بالمعهد العالى للفنون الشعبية، حيث يتم الإقصاء لبعض مجالات علم الفولكلور وتقليص مساحات مجالات أخرى بدعوى أن المعهد للفنون فقط، صحيح أن الدكتور النجار يؤكد بأن الفصل بين المجالات الخمسة لعلم الفولكلور يتم لغايات منهجية وعلمية لا علاقة لها بالممارسة

الشعبية الواقعية، فأية ظاهرة فولكلورية هى مزيج متوحد من العناصر الفولكلورية الخمسة أو بعضها على الأقل، يمارسها المجتمع الشعبى دون أن يشغل باله بانفصالها منهجيًا أو اتصالها علميًا. إلا أن الدعوة لأن يكتفى الباحث الفولكلورى بدراسة البنى الإبداعية والوظائف الجمالية للشواهد والنصوص الفنية الشعبية، يدعم الرؤية المبتسرة التى تعلى من مجال من مجالات علم الفولكلور على حساب المجالات الأخرى، ذلك أن التخصص فى أحد لا ينفى النظرة الكلية للظاهرة المدروسة، فلا تنزع من سياقها، أو يتم تناولها من زاوية رؤية واحدة.





النجار والهلالية

قراءة فى «أبو زيد الهلالى: الرمز والقضية»

خالد أبو الليل

بدأت دراسة د. محمد رجب النجار (١٩٤١ - ٢٠٠٥) للسير الشعبية العربية عامة، والهلالية خاصة، فى عام ١٩٧٦، عندما قام بدراسة السير الشعبية العربية فى رسالته للدكتوراه المعنونة بـ «البطل فى الملاحم والسير الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية»، والتى تقدم بها إلى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، بإشراف د. حسين نصار. وتأتى أهمية الدراسة من زوايا متعددة، يتمثل أهمها فى التوقف عند القضايا المحورية التى تثيرها كل سيرة من سيرنا الشعبية العربية. وقد تمثلت القضية المحورية فى السيرة الهلالية فى قضية الصراع الداخلى، أى صراع الذات العامة بين القبلية والقومية. وهو ما خصص له الكاتب الفصل الخامس - من هذه الدراسة - والذى عنون له بـ « البطل وقضايا التحول الاجتماعى: صراع الذات العامة بين القبلية والقومية». وحاول - فى هذا الفصل - أن يطرح قضايا عدة، منها:

١- ما الذى كتب للسيرة الهلالية البقاء والخلود حتى وقتنا الحالى، الأمر الذى جعلها - دون غيرها من السير - لاتزال تروى شفاهية - حتى الآن - فى ريفنا العربى؟

وقد انتهى د. النجار إلى عدد من الأسباب التى تجيب عن السؤال السابق، يتمثل أهمها فيما يلى:

أ- أنها ملحمة تحكى الصراع القبلى.

ب- أن جوهر الصراع فيها داخلى لا خارجى.

جـ- البطولة فيها لأشخاص متعددين.

د- أن الوجدان الشعبى تعاطف مع الخصوم.

هـ- ليست هناك ثمرة حقيقية للنصر الهلالى.

و- أن هذه الملحمة/ السيرة لا تعدو كونها مجموعة قصصية لا تربطها حبكة فنية على خلاف السير الأخرى.

ونخلص إلى أن القراءة المتأنية للسيرة الهلالية ستكشف عن هذه الأسباب الحقيقية التى تكمن وراء خلودها. فالسيرة الهلالية تعكس سلبيات الذات العربية، التى لا يزال بعضها قائمًا حتى اليوم قبل إيجابياتها، لا لتؤيدها أو تدعو إليها بطبيعة الحال، بل لتدينها وتشجبها، وتجسم مخاطرها، كما تجسد آثارها المدمرة حتى تكون دروسًا لا تنسى. وهذا ما يميزها عن غيرها من السير الأخرى.

٢- أما القضية الأخرى التى يتوقف عندها هذا الفصل، فتتمثل فى توضيح علاقة سيرة «الزير سالم» بالسيرة الهلالية. وهو ما يفصل القول فيه فى كتابنا الذى سنعرض له بعد قليل.

(يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في: د. محمد رجب النجار: البطل في الملاحم والسير الشعبية العربية: قضاياه وملامحه الفنية، الفصل الخامس، رسالة دكتوراه، إشراف د. حسين نصار، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ١٩٧٦) .

وفي شتاء ١٩٩٣، نشر الراحل الدكتور محمد رجب النجار دراسة مهمة عن السيرة الهلالية، عنوانها: «مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية - نظرياً وتطبيقياً» . في مجلة «قضايا وشهادات» السورية. وكان قد سبق للمؤلف نشرها في مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة. والدراسة تسعى إلى تطبيق المنهج البنيوي (منهج بروب) في دراسة السير الشعبية العربية عامة، والسيرة الهلالية خاصة، مع الإفادة من بعض الأدوات المنهجية الأخرى. وفيها يقسم بنية السيرة إلى ثلاث بنى، هي:

١- البنية الصغرى، وتمثلها الحكاية البطولية.

٢- البنية الوسطى، وتمثلها مجموعة الحكايات البطولية.

٣- البنية الكبرى، وتمثلها السيرة.

كما قسم المراحل التي تمر بها السيرة الشعبية العربية إلى سبع مراحل، أسمى الواحدة منها «مرحلة ملحمية»، وهو مصطلح يوازي مصطلح «الوحدة الوظيفية» الذي استخدمه فلاديمير بروب (لمزيد من التفاصيل عن هذه الدراسة، انظر: د. محمد رجب النجار: مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية العربية - نظرياً وتطبيقياً، مجلة قضايا وشهادات، دمشق، العدد (٦)، شتاء ١٩٩٣، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر) .

وفي عام ٢٠٠٦، وعقب رحيل د. النجار، تصدر له دراسته المهمة، والتي عنوانها: «الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي»، والتي تناول فيها بالدرس والتحليل سيرنا الشعبية العربية، مع تعميق الرؤية والأدوات المنهجية التي بدأها مع رسالته للدكتوراه، على النحو الذي يكشف عن درجات عالية من الوعي المعرفي والنضج الفكري للمؤلف على مدار ثلاثين عامًا - بين تاريخ أول دراساته عن السير الشعبية العربية (عام ١٩٧٦)، وآخر إصداراته عنها (عام ٢٠٠٦) (لمزيد من التفاصيل، راجع: د . محمد رجب النجار: الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦) .

أما كتابنا الذي نعرض له - على نحو تفصيلي - بالدرس والتحليل، فهو كتاب ينتمي إلى هذه الدائرة التي عرضنا لبعض دراساتها، أعني دائرة دراساته السيرية. وهو كتاب «أبو زيد الهلالي: الرمز والقضية، دراسة نقدية في الأدب الشعبي العربي» . وهو كتاب صادر عن دار القبس. ورغم أنه بدون تاريخ نشر، فإننا نظن أن الكتاب صدر في نهاية الثمانينيات أو أوائل تسعينيات القرن الماضي.

وقبل الخوض في محتويات الكتاب، وقضاياه، أود أن أشير إلى أن إصدار الكتاب في هذه المرحلة الزمنية يمثل أهمية كبرى لدارسي الهلالية؛ لأنه يأتي بعد مرور نيف وأربعين عامًا على إصدار أول كتاب يدرس إحدى الشخصيات الهلالية، وهو كتاب (محمد فهمي عبد اللطيف «أبو زيد الهلالي/ ١٩٤٧) . وكتاب د. النجار يمثل مرحلة متطورة في دراسة السيرة الهلالية المدونة؛ إذ انتقل بالدرس الشعبي المدون من المرحلة التاريخية إلى المرحلة النقدية، أي من دراسة الجوانب التاريخية للسير الشعبية وشخصياتها وأدوارها التاريخية بين الحقيقة والخيال، إلى التعامل مع هذه السير الشعبية على أنها نصوص أدبية قابلة لتطبيق المناهج النقدية الحديثة عليها أثناء دراستها. دون أن ينفي هذا قيمة كل عمل منهما في إطار سياقه التاريخي والمعرفي.

يقع الكتاب في مائة وعشر صفحة. وهو مكون من مقدمة وفصلين. يعنون للمقدمة بـ « ملاحظات حول أدب الملاحم العربية»، وفيها يوضح أهمية الملاحم العربية بالنسبة لتراثنا العربي عامة، ومأثوراتنا الشعبية خاصة، ثم يعرض للخلاف الاصطلاحي حول استخدام مصطلحي الملحمة والسيرة للدلالة على هذا اللون الفني الشعبي. وهي القضية التي نتعرض لها بالتفصيل بعد قليل. ثم يتعرض - بعد ذلك على نحو موجز - لأهم القضايا التي عالجتها السير الشعبية العربية، والتي ربط فيها - د. النجار - بين كل سيرة والقضية المحورية التي عالجتها هذه السيرة، والتي تمثلت على النحو التالي:

١- سيرة عنترة، اهتم البطل فيها بقضايا التحرير الاجتماعي (تحرير الفرد) .

٢- سيرة حمزة العرب، اهتم البطل فيها بقضايا التحول الحضاري (من البداوة إلى الاستقرار) .

٣- سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والتي اهتم فيها البطل بقضايا التحول الديني.

٤ ـ سيرة الأميرة ذات الهمة، وفيها اهتمت البطلة بقضايا التحرير الاجتماعى، وتحرير المرأة العربية.

٥ ـ السيرة الهلالية: اهتم فيها البطل بقضايا التحول الاجتماعى، فهى تروى قصة صراع الذات العامة بين النزعات القبلية والنزوع القومى.

٦ ـ سيرة الظاهر بيبرس، وفيها اهتم البطل بقضايا العدل الاجتماعى، والبحث عن الحاكم المثالى فى المجتمع المنشود.

من هنا جاء أبطال هذه السير/ الملاحم رموزاً دالة على هذه القضايا. (مقدمة الكتاب ص٩، ١٠). وهو ما قد سبق له أن توقف عنده بشكل تفصيلى فى الفصل الخامس من رسالته للدكتوراه، لذلك اكتفى فى هذه المقدمة بالإشارة إلى هذه القضايا.

الفصل الأول: (الهلالية: الرمز والقضية)

يبدأ هذا الفصل بالتوقف عند أولى النقاط، التى يعنون لها المؤلف بـ: «حول ملحمة بنى هلال»، والتى يثير ـ من خلالها ـ قضية أسباب بقاء السيرة الهلالية حية نابضة ـ شفاهياً ـ حتى وقتنا الحالى. فالسيرة الهلالية ـ كما يقول المؤلف ـ «... أكثر السير والملاحم الشعبية العربية ذيوعاً فى ربوع العالم العربى، وأطولها عمراً، وقد اتخذها زاداً ملحمياً ونفسياً له من المحيط إلى الخليج على اختلاف بيئاته الثقافية، يتغنى بها، ويحفظ أحداثها ويتمثل مواقفها.../ص ١٥».

ويشير د. النجار إلى الأسباب الكامنة خلف ذلك، والتى تتمثل فى أن هذه السيرة هى السيرة الوحيدة التى تحكى سلبيات المجتمع العربى فى جرأة بهدف الإصلاح والتقويم والاتعاظ بالماضى. كما أن البطولة فيها متعددة، بل لم تقف البطولة فيها عند حد الحزب الهلالى وأنصارهم؛ إذ تجاوزت ذلك، فجعلت من أعداء الهلايل أبطالاً يتعاطف معهم الجمهور، رغم أن الهلايل يمثلون موضوع السيرة الأساسى.

يتناول الكاتب بعد ذلك عنصراً آخر يرتبط بالنقطة السابقة، وهو «القضية المحورية» فى السيرة. ويشير ـ هنا ـ إلى أن هذه القضية تتمثل فى أن جوهر الصراع فى هذه السيرة هو صراع داخلى يمس صميم البنية القومية، ويهدد وجودها. فالصراع ـ فى هذه الملحمة ـ ليس «... من أجل تحقيق الذات العامة أو تحريرها ـ كما هو الحال فى الملاحم والسير العربية الأخرى ـ ولكن هذه المرة يسلط الضوء على صراع الجماعة ذات الأرومة الواحدة والأصل المشترك.../ص ١٨».

ـ أما المحور التالى الذى يعالجه هذا الفصل، فهو «المعالجة الفنية»، والتى يقسم فيها المؤلف السيرة إلى أربع حلقات بدلاً من التقسيم الثلاثى الشائع لهذه السيرة، ومبتعداً عن تقسيم السيرة على أساس جغرافى أو على أساس المجايلة. وهو باقتراحه إضافة حلقة رابعة، إنما يأتى من واقع اعتباره قصة/ سيرة الزير سالم مرحلة أولية من مراحل السيرة الهلالية، تعقبها مرحلة «سيرة بنى هلال الكبرى»، ثم مرحلة «تغريبة بنى هلال»، وأخيراً مرحلة «ديوان الأيتام». وسنعود إلى مناقشة هذا الرأى بعد قليل. ثم يقدم ملخصاً لكل مرحلة من المراحل السابقة، بهدف تعريف السيرة إلى القارئ العام.

يعود ـ فى نهاية هذا الفصل ـ د. النجار لمناقشة بعض القضايا التى سبق أن أشار إليها فى مواضع متفرقة من الكتاب، منها قضية اعتبار «سيرة الزير سالم» حلقة أولية للسيرة الهلالية، والقضية المحورية التى انشغل بها أبو زيد الهلالى على مدار السيرة، والتى تمثلت فى محاولته المحافظة على وحدة الصف الهلالى، والقضاء على الخصومات الداخلية، وتصفية الأجواء من الأحقاد ورأب الصدع، فهو «عصا التوازن» دائمًا فيما ينشب من مشاجرات، على نحو ما رمز إلى ذلك القاص الشعبى بالسلطان حسن ودياب بن غانم. ولكى يتحقق هذا الدور الملحمى الذى يقوم به أبو زيد، فكان لابد له من أدوار على صعيد النضال القومى والجهاد الدينى. وهى أدوار كثيراً ما قام بها أبو زيد، أثبتت دوره على الصعيد القبلى والقومى، وخدمته لدينه، وتشهد على ذلك معاركه وحروبه الكثيرة التى خاضها من أجل نصرة قبيلته أو عروبته أو دينه.

الفصل الثانى: «أبو زيد وفن التشخيص الملحمى»

يبدأ هذا الفصل بمحاولة إبراز «الملامح الفنية للبطل الملحمى»، والتى يجملها المؤلف فى تسع أو عشر مراحل أو سمات يمر ـ أو يتسم بها ـ البطل الملحمى عامة، بما فى ذلك أبو زيد الهلالى ـ بطل السيرة الهلالية ـ وقد تمثلت هذه المراحل فى:

١ـ مرحلة ميلاد البطل

٢ـ مرحلة نشأة البطل

٣ـ مرحلة الإعداد الفروسى للبطل، وفيها يعرض للنمط الفروسى فى الملاحم والسير الشعبية، وأهم الخلائق الفروسية التى يجب أن يتحلى بهـا البطل الملحمى، والتى هى ـ فى حقيقة الأمر ـ فضائل إنسانية.

كما يعرض ـ فى هذه المرحلة ـ لقيم الفروسية العربية فى السير الشعبية، سواء ما يتصل منها بخلائق الفروسية فى الحرب، أو ما يتصل منها بالمرأة، أو بالدين. ثم يعرض ـ بعد ذلك ـ للتدريب الفروسى وطبيعته بالنسبة لأبى زيد، بدءاً من طفولته، حتى صار بطلاً معترفاً به على المستوى الاجتماعى. ويعرض ـ كذلك ـ لدور السيف والفرس بالنسبة للبطل، وأخيراً يعرض لدور الشعر والبيان، وضرورة توفرهما فى شخصية البطل الملحمى.

٤ـ مرحلة الاعتراف الاجتماعى بالبطل.

٥ـ مرحلة الاعتراف القومى بالبطل.

٦ـ البطل الملحمى والقدر.

٧ـ البطل الملحمى والقوى الغيبية (الخوارق).

٨ـ البطل الملحمى/ أبو زيد وأبعاد التشخيص الفنى، والتى تمثلت فيما يلى:

أ ـ البعد الاجتماعى

ب ـ البعد الجسدى

جـ ـ البعد العقلى والفكرى

د ـ الأبعاد الخلقية والنفسية

هـ ـ الأبعاد الدينية والقومية

٩ـ مرحلة موت البطل.

وأثناء حديثه عن موت أبى زيد ودلالته الرمزية، يتساءل المؤلف: أين دور القوى الغيبية المصاحبة للبطل طوال السيرة لتخبره بطبيعة نهايته المأساوية على يد دياب حتى يحتاط لأمره؟ ويجيب المؤلف عن ذلك السؤال إجابة تدل على دقة ملاحظته؛ حيث يقول:

«تفسير غياب هذا العنصر القدرى وثيق الصلة بالقضية المحورية التى تعالجها السيرة التى تدين الصراع الداخلى بين فروع الذات العامة.. والصراع الداخلى... ليس صراعاً قدرياً، حتى تلعب النبوءات دورها فيه.. إن الصراع الخارجى، وحده، هو القدر، وهو الصراع الملحمى ـ فى الملاحم العربية جميعاً ـ أما الصراع الداخلى، فليس صراعًا داخلياً...، ومن ثم لا غرو أن «تصمت» أمامه كل النبوءات.. ولا تشير إليه من قريب أو من بعيد.../ص١٠٨».

فالمؤلف يرى أن النبوءات والقوى الغيبية (الخوارق) يتم تفعيل دورهما من قبل القصاص إذا كان الصراع بين البطل وقوى خارجية، أما إذا كان الصراع داخلياً ـ داخلياً، أى بين البطل وأحد أبناء قبيلته، فإن القوى الغيبية أو النبوءات لا تعمل لصالح أى منهما، إذ يعتمد كل من البطلين على قوته الذاتية؛ حيث لا يمكن أن تساهم مثل هذه القوى فى تفتيت روح الجماعة الواحدة.

* * *

تثير الدراسات المتعددة للراحل الدكتور محمد رجب النجار عن السير الشعبية العربية عامة، والسيرة الهلالية خاصة، قضيتين مهمتين، هما:

١ـ ما المصطلح المناسب الذى ينبغى إطلاقه على هذا اللون الفنى القصصى الطويل؟ هل هو مصطلح «ملحمة»، أم مصطلح «سيرة»؟.

لقد تجاور المصطلحان معًا فى مؤلفات د. النجار، على نحو نفهم منه، أن المصطلحين مترادفان، وهو فى ذلك يتابع أستاذنا الدكتور عبدالحميد يونس، الذى رادف بين المصطلحين، وأطلقهما معًا على هذا اللون الفنى. وحقيقة الأمر إن بداية هذا الترادف بدأ من جانب بعض الدارسين العرب الذين استفزتهم دعاوى بعض المستشرقين مثل «الفرنسى أرنست رينان، وغيره، ممن ذهبوا إلى اتهام العقلية العربية بالقصور والعجز، لعدم معرفتها بفن الملحمة الغربية. من هنا كان رد بعض الدارسين العرب على مثل هذه الدعاوى من خلال فن السيرة العربية، مع إطلاق مصطلح «الملحمة» على هذا اللون الفنى، للدلالة على معرفتنا بهذا الفن الغربى؛ لإبعاد هذه التهمة عن عقليتنا، وكأن قصور العقلية أو نضجها مرتبط بمدى معرفة الفنون الغربية.

والحقيقة أن النزعة العنصرية كانت بمثابة الدافع الكامن وراء هذا الاتهام. فى حين أن معرفة الأمم والشعوب بفن دون غيره مرتبط بظروف تاريخية وحاجات اجتماعية معينة.

ورغم أننا نحمد للدارسين العرب غيرتهم، ورغبتهم الشديدة في الدفاع عن العقلية العربية، وما وجه إليها من اتهامات، فإن مصطلح «الملحمة» غير مناسب كي يطلق على هذا اللون الفني العربي الذي نسميه «سيرة». ومصطلح «سيرة» هو المصطلح المناسب لكي يطلق على هذا اللون الفني، على نحو ما تؤكده المدونات السيرية العربية، أو الشعراء والرواة الشفاهيون.

ورغم وجود عناصر مشتركة بين الملحمة الأوروبية والسيرة الشعبية العربية - كما يقول أحمد شمس الدين الحجاجي - فإن «... بينهما أيضاً اختلافاً كبيراً، فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة، فالسيرة حين تبدأ في التكسر تتحول إلى ملحمة، فهي جزء من السيرة، السيرة هي الكل والملحمة هي الجزء...». (لمزيد من التفاصيل حول الفرق بين مصطلحي «السيرة» و«الملحمة» يمكن مراجعة: د. أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، ١٩٩٠، ص٢٥ وما بعدها).

أما القضية الأخرى التي تثيرها دراسات د. النجار حول السيرة الهلالية، فتتمثل في تصوره لعدد حلقات السيرة الهلالية، واعتبارها أربع حلقات، ذاهباً إلى اعتبار قصة/ سيرة الزير سالم حلقة أولية لها، وذلك على نحو ما أكده في أكثر من دراسة؛ لأن:

١- مؤلفي أو رواة هذه القصة أطلقوا عليها مصطلح «قصة الزير سالم» /أبو ليلى المهلهل الكبير»، ولم يطلقوا عليها مصطلح «سيرة».

٢- القصة/ السيرة تحمل نصوصاً صريحة تشير إلى ارتباطها الوثيق بالملحمة الهلالية الأم، وتؤكد كونها حلقة من حلقاتها. فأحداثها تنتهي بميلاد هلال بن عامر - جد بني هلال - وهو ما تكرره الملحمة الأم في بداية مرحلتها التمهيدية.

٣- تشابه الأحداث والنهاية والموضوع والصراع في السيرتين، فكلتاهما تتحقق فيهما مقولة «كأنك يا أبو زيد ما غزيت»، وقد تحقق هذا الأمر في قصة/ سيرة الزير سالم عن طريق العجوز/ البسوس، وتحقق ذلك في السيرة الهلالية من خلال العجوز/ ست الغرب (شقيقة الزناتي خليفة).

ورغم وجاهة الرأي السابق، والذي يحتاج منا - بالفعل - إلى التفكير طويلاً أمامه - في المستقبل -، فإنني - في الوقت الراهن - أختلف معه، للاعتبارات التالية:

١- إن مصطلح «قصة» كان بمثابة المصطلح الأكثر رواجاً بين رواة هذا اللون الفني على مدار العصور، فحتى الآن يتجاور مصطلحا القصة والسيرة في الاستخدام الميداني. وقديماً استخدم المدونون مصطلح قصة مع سير أخرى مثل «الأميرة ذات الهمة»، و«فيروز شاه».

٢- إن سيرة الزير سالم تمثل قصة حبكتها الفنية مكتملة، طبقاً للخصائص السيرية، التي توقف عندها الدارسون للسير العربية؛ إذ توفرت فيها المراحل الملحمية المختلفة التي يمر بها الأبطال الملحميون.

٣- إن الإشارة في نهاية «الزير سالم» إلى ميلاد جد بني هلال، لا يمثل دليلاً على أن السيرة الهلالية بمثابة استكمال فني لها. فالإشارة هنا كانت بمثابة خاصية اتسمت بها السير الشعبية، للدلالة على الاستكمال التاريخي وليس الفني. فمعظم السير الشعبية العربية توفرت في نهايتها خاصية الإشارة التاريخية إلى بدايات السيرة التالية عليها تاريخياً. وهو ما حدث في سير (عنترة - ذات الهمة ...)

الأمر الذي جعل الأستاذ فاروق خورشيد - اعتماداً على تلك الإشارات التاريخية الاستباقية - يقوم بترتيب السير الشعبية العربية ترتيباً تاريخياً، وذلك في كتابه «أضواء على السيرة الشعبية».

* * *



محمد رجب النجار

وقضايا دراسة السيرة الشعبية

محمد حسن عبدالحافظ



ليس فى وسع دارس للسيرة الشعبية المصرية أو العربية ـ ولأنواع الأدب الشعبى عموماً ـ أن يستهل حياته البحثية دون العودة لأعمال الأستاذ الدكتور محمد رجب النجار (١٩٤١ ـ ٢٠٠٥) . وقد كانت أولى معلوماتى عن الدكتور النجار ـ وأنا فى مرحلة الليسانس (١٩٩٤) ـ حصوله على درجة الدكتوراه عام ١٩٧٦ فى موضوع: البطل فى الملاحم الشعبية العربية، بإشراف الأستاذ الدكتور حسين محمد نصّار. ثم حرصت ـ من بعد ـ على اقتناء أعماله المطبوعة كافة، أثناء الفترة التى ركزت فيها على استهلال رحلتى البحثية باقتفاء أثر الدراسات الفولكلورية ـ لاسيما الأدب الشعبى ـ وقراءتها وكتابة عروض وتعليقات تفصيلية لمحتواها (كان ذلك فى الفترة من أغسطس ١٩٩٥ حتى أكتوبر ١٩٩٦) . كانت دراساته المنشورة فى الدوريات الكويتية (عالم المعرفة، عالم الفكر) يسيرة المنال. وعندما اتجهت تدريجيًا للاهتمام بالسيرة الهلالية، صرت أكثر اهتماماً بدراسات الدكتور النجار فى مجال السيرة الشعبية، فحصلت على بحثه الموسع الذى تقدم به للمؤتمر الدولى حول بنى هلال المنعقد فى الجزائر عام ١٩٩٠ ، حيث جلبه لى الباحث الجزائرى مصطفى نويصر مع أعمال المؤتمر كاملة، عندما التقينا فى الرباط (صيف ١٩٩٦) . اقترح الدكتور النجار فى بحثه الإفادة من أدوات المنهج البنيوى فى دراسة السيرة الهلالية، وتمثل ورقته نموذجًا تطبيقيًا جديراً بالاحترام لدراسته المعنونة بـ «مدخل إلى التحليل البنيوى للسير الشعبية العربية»، المنشورة فى ديسمبر ١٩٩٠ (مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة) . وكان آخر ما حصلت عليه من أعمال الدكتور النجار كتابه الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والمعنون بـ «الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى» (٢٠٠٦) . بينما عانيت كثيراً من الحصول على نسخة من كتابه «أبو زيد الهلالى: الرمز والقضية؛ دراسة نقدية فى الأدب الشعبى العربى»، وكنت بالطبع أتابع الإشارة إليه فى مواضع عدة من

دراسات السيرة الشعبية، بل عاينت إشارات باحثين آخرين لم يستطيعوا مطالعة الكتاب نفسه(١)، وتأخر حصولي عليه إلى عام ١٩٩٨ من خلال الدكتور مصطفى جاد.

في أكتوبر ١٩٩٥، أعددت قائمة من الموضوعات الميدانية والنظرية لأطروحة الماجستير، منها الدراسة الميدانية لروايات السيرة الهلالية في محافظة أسيوط، لكني فشلت في تدبير متطلبات العمل الميداني، وأهمها: المال وأدوات العمل الميداني، فحاولت تأجيل الموضوع الميداني، والبدء بموضوع يعتمد على متون الأدب الشعبي المدونة (ولأعمال ودراسات الدكتور النجار أثر كبير في هذا التوجه) لكني واجهت اعتراضاً شديداً من أستاذي الجليل الدكتور أحمد مرسي، حيث كان يدرك ـ بخبرة الأستاذ الرائد في هذا الحقل ـ الدور المهم للميدان في تكوين الباحث الفولكلوري المبتدئ تكويناً صلباً، فأسلمت نفسي للتفكير مجدداً، وتركت التدبير للرب. بدأت عملي الميداني مطلع ١٩٩٦، وقدمت خطتي للماجستير في موضوع روايات السيرة الهلالية في أسيوط (أكتوبر ١٩٩٦)، ثم قدمت خطتي للدكتوراه في موضوع: روايات السيرة الهلالية ورواتها في محافظة سوهاج (يوليو ٢٠٠٦).

ما أود الإشارة إليه هنا هو أن المسلك الميداني ـ طوال هذه السنوات ـ كان حاكماً للحوار بين نتائج دراستي الميدانية ونتائج أعمال الدكتور النجار التي اتصلت بها تباعاً، مثلما أسّست التجربة الميدانية ـ في بنية الوعي ـ بادرة نقدية لمجمل الدراسات المعنية بالسيرة الشعبية، ونموذج الهلالية على وجه الخصوص. على سبيل المثال، استعصت الكثير من نتائج عملي على الاتفاق مع بعض المبادئ والأسس الفلسفية والفكرية التي اعتمدها الأستاذ فاروق خورشيد في مختلف أعماله حول السيرة الشعبية(٢). بينما أخذت علاقتي بإنجاز الدكتور النجار مساراً حوارياً يتراوح بين الاتفاق والاختلاف، وهو المسار الذي ترافق دائماً مع مراحل عملي في موضوع السيرة الهلالية، وظني أن الاختلاف والاتفاق قاما على كوني أنتمي إلى سلالته العلمية نفسها (قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة)؛ هذا الفضاء العلمي الذي أطلق دعوة التجديد في مضمار الدراسات الأدبية والنقدية، وتمتع بالتنوع الفكري والمنهجي، فهيأ مجالاً حيوياً للاجتهاد والاختلاف في آن معاً.

١ ـ صراع النوع الأدبي: سيرة ـ ملحمة ـ سيرة ملحمية

لم يكن في إمكاني استصغار شأن القلق الواضح في استخدام مفهوم الملحمة ومفهوم السيرة في أعمال الدكتور عبدالحميد يونس. وهو نفسه القلق البادي في أعمال الدكتور النجار، لكن الدكتور النجار أضاف اسماً جديداً قد يكون حلاً توفيقياً للخلاف الذي اشتجر في المجال الثقافي والأكاديمي المصري منذ الأربعينيات، هو: السيرة الملحمية، مع ملاحظة أن المفاهيم الثلاثة ظلت جارية الاستخدام في دراسات الدكتور النجار.

كان عليّ أن أواجه هذا القلق، وأتتبع أسبابه ومساراته ومختلف وجهات النظر إليه. متسائلاً عما يحول دون أن يكون اسم النوع الأدبي الشعبي محلياً خالصاً؛ أي من صك الثقافة التي يترعرع فيه ذلك النوع؟

يرى الدكتور النجار أنه «مهما وضع النقاد من فروق في الشكل والأسلوب إلا أنها لا ترتفع في رأينا إلى مستوى الخلاف النوعي، ويكفي أن يكون هذا التطابق بينهما قائماً في الهدف والموضوع والوظيفة، وإن تزيّا كل منهما بزي يتلاءم وبيئته، وزمان نشأته ومزاجه

(١) انظر: علي محمد برهانة (إعداد)، **سيرة بني هلال: دراسة أدبية لغوية مقارنة**، تقديم: نبيلة إبراهيم، منشورات كلية الآداب والتربية بجامعة سبها، ١٩٩٤، ص ١٧.

(٢) انظر على سبيل المثال: فاروق خورشيد، **أدب السيرة الشعبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة ١٩٩٤.



القومى، ومعتقداته وموروثاته وأنماطه الثقافية. كذلك لن يضير الملاحم العربية التاريخية أو الشعبية أنها توسلت فى بعضها بالنثر، وفى بعضها الآخر بالشعر. فجاءت أغلب ملاحمنا نثرية ـ وإن استعانت فى الوقت نفسه بالشعر الموضوعى الذى جاء تسجيلاً للأحداث الملحمية الرئيسة ـ استجابة لدواعى التطور والانتقال من مرحلة التعبير بالنثر من ناحية، واستجابة لطبيعة الفن القصصى عند العرب، الذى يمزج التعبير بين النثر والشعر معاً من ناحية أخرى... وهل أضير فن الدراما فى شىء عندما توسل بالنثر بعد أن كان يقوم بالشعر، وأن يظل كما هو وفياً بعطائه ووظائفه، حتى بالمفاهيم الأرسطية»[٣].

إن الدافع الرئيس وراء هذا الاجتهاد يتمثل فى ما ذهب إليه عدد من المستشرقين، وعلى رأسهم الفيلسوف الفرنسى إرنست رينان Ernest Renan (1892 - 1823)، من قبيل الدعوى بأن الأدب العربى يفتقر إلى الملحمة، وبأن العقلية العربية تنزع بفطرتها إلى التجريد، وتعجز عن التجسيم والتشخيص والتمثيل، وبأن الثقافة العربية، من وجهة النظر هذه، لم تعرف الأسطورة، ولم تبدع القصة والدراما. ولقيت نظرة رينان صدى فى الأوساط الثقافية العربية (عباس محمود العقاد وأحمد أمين على سبيل المثال[٤]) مما أثار حفيظة عدد من دارسى الأدب الشعبى، أبرزهم الدكتور يونس، الذى لم يعتمد، فى دراسته: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، اسم «ملحمة» لوسم السيرة الهلالية، حيث يقول:

«من العسير أن نقول إن السيرة الهلالية ملحمة (Epic) لأنها تقوم بالشعر، وتتحدث عن الحرب والبطولة، وأنها صدى لحياة فاعلة، وأنها تثير فى المتذوقين من المشاعر ما نجد له ضرباً فى الملاحم المشهورة؛ ذلك لأن الطابع الغنائى يزحمها فى كل ناحية، ويكاد لا يخلو موضع من هذه السيرة دون أن نجد فيه شعوراً ذاتياً، وإن صدرت بأكملها عن قوم أو قبيلة. وما نستطيع كذلك أن نحكم عليها بالغنائية الخالصة، وهى فى موضعها العام وفى طريقة سردها تتخذ مظهراً منافياً للغنائية. وعلى الرغم من ظهور العنصر الدرامى فيها، فإن بدائيته وسذاجته ووقوفه فى التطور عند حالة جنينية يباعد بينها وبين أن نسلكها فى هذا الضرب من الفن القولى»[٥].

لكن الدكتور يونس بدا عاكفاً – بعد ذلك بسنوات – على الذود عن «الملاحم العربية»، حيث أطلق مصطلح الملاحم على كل السير الشعبية، باعتبار ذلك جزءاً مما تقتضيه الدراسة الموضوعية، فعمل على إثبات وجود الملحمة فى تاريخ الثقافة العربية، وهى وإن تأخرت فى الظهور عن ملاحم شعوب أخرى فى الشرقين الأوسط والأدنى، فذلك لأسباب تتصل بالتطور الثقافى[٦]، ثم يردف فى سياق آخر قائلاً:

«لم يكن العرب بدعًا بين الشعوب الإنسانية، فقد مروا بطور نزع الفكر فيه إلى التجسيم والتشخيص وضروب من الطقوس المتوسلة بالتمثيل. وبرز البطل الملحمى فى أكثر من بيئة من بيئات العرب، وفى أكثر من مرحلة من مراحل تاريخهم. ومن المفيد أن نميز منذ اللحظة الأولى بين ضربين من الملاحم، كما يقرر مؤرخو الآداب ونقادها. فهناك الملحمة الشعبية Folk Epic التى ينسب تأليفها إلى الجماعة أكثر مما ينسب إلى فرد بعينه. وهناك الملحمة الفنية Art Epic أو الأدبية، وهى التى تنسب إلى مؤلف معروف. والضرب الأخير يُحاكى الأول، وتبدو فيه ملامح شخصية الأديب الذى أبدعها. أما الضرب الأول، فتقليدى، ويقتطع من التاريخ، وإن جنح فى عالم الخيال، والشخصية التى اشتهرت بتأليف

(٣) محمد رجب النجار، **أبوزيد الهلالى: الرمز والقضية؛ دراسة نقدية فى الأدب الشعبى العربى**، دار القبس، الكويت، بدون تاريخ طبع، ص ٥.

(٤) أحمد شمس الدين الحجاجى، **مولد البطل فى السيرة الشعبية**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٨.

(٥) عبد الحميد يونس، **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، دار الكتب المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٥٦.

(٦) يونس، **الأسطورة والفن الشعبى**، المركز الثقافى الجامعى، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٨. وراجع كذلك: يونس، **دفاع عن الفولكلور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١ (انظر: سيرة بنى هلال أو قصة أبو زيد الهلالى، ص ص ١٧٥ – ١٩٨).

إحدى ملاحمه غامضة، لا يستطيع تاريخ الأدب أو الحضارة أن يميز لها واقعًا محددًا. وباحثو الأدب المقارن يمثلون للضرب الأول بأشهر ملحمة وهى إلياذة هوميروس، ويستشهدون على الضرب الثانى بإنيادة فرجيل. وأيًا كانت التعريفات التى ينتهى إليها باحثو الأدب، فإن هذا الجنس الأدبى كان قد اختفى من عالم الإبداع فى أكثر بلاد العالم، ولكنه مستمر عند الشعوب التى يقوى فيها الشعور الوطنى أو القومى، ويبعث استجابة لما بدأت تحسه الجماعات المتحضرة من وجوب التحام الأدب بالجماهير، وهو الالتحام الذى يعتصم بتصور جديد للبطل الملحمى، والذى يتوسع فى تصويره، ويقرن القصيدة القصصية الطويلة ببعض مقومات الأدب الدرامى، ومن حوار وحركة ونشيد جمعى»(٧).

(٧) يونس، الأسطورة ...، مرجع سبق ذكره، ص ٩٩-١٠٠.

يبدو لنا الأمر لدى الدكتور يونس - على موضوعيته - دفاعًا عن الثقافة العربية ومنافحة عن آدابها، وهو مسلك ناجم عن رفض دعاوى رينان وغيره ورد فعل عليها. وهو المسار نفسه الذى اتبعه الدكتور النجار.

قدم د. أحمد شمس الدين الحجاجى معالجة ضافية لهذه النقطة المتعلقة بدعوى وسم السيرة الشعبية بالملحمة، حيث يقول:

«الملحمة مصطلح أطلق أول ما أطلق على الإلياذة والأوديسة، ثم أطلق من بعدهما على أعمال أوروبية أخرى مثل ملحمة رولان وملحمة السيد، وقد ظهرت ملاحم غيرها فى أرجاء مختلفة فى العالم الأوروبى. وهناك عناصر مشتركة بين الملحمة الأوروبية والسيرة الشعبية العربية، ولكن بينهما أيضًا اختلافًا كبيرًا. فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهى الشكل الأول الذى نبتت منه الملحمة، فالسيرة حين تبدأ فى التكسر تتحول إلى ملحمة، فهى جزء من السيرة، السيرة هى الكل والملحمة هى الجزء، ولو قارنا على سبيل المثال بين سيرة بنى هلال وبين كل من الإلياذة والأوديسة مجتمعتين، لوجدنا أن كلاً منهما تمثل حلقة من حلقات سيرة واحدة، فالإلياذة تتوازى مع التغريبة، ولا تتسع اتساعها، فهى تقترب من الجزء الخاص بحصار تونس فى كثير من أبعاده، وتلتقى معها فى كثير من عواطف المتحاربين المحاصرين، وعواطف [المحاصرين] والعالم الذى [يعيشونه]: الحب والكره والبطولة والخيانة. وتلتقى كثير من الشخصيات بينهما مع كثير من الفوارق أيضًا، قصة حب عزيزة الجميلة ويونس لا تتساوى مع قصة حب هيلين الجميلة وباريس، ولكن هناك توافقًا كبيرًا بينهما، وحتى غضبة دياب لمقتل صديقه عامر الخفاجى، فيعود بعد اعتزاله الحرب ليقاتل مع الهلالية، وهى تمثل غضبة أخيل لمقتل صديقه بتروكليس، وعودته ليحارب مع اليونان؛ لينتقم لصديقه. الإلياذة كلها لا تزيد فى بنيتها عن بنية التغريبة، الوحدة الزمانية والمكانية لمعركة تدور لمدة أربعة عشر عامًا حول أسوار تونس المرية، تقابل معركة تدور عشرة أعوام حول أسوار طروادة، ولا شك [فى] أن هناك فروقًا كبيرة بين العالمين. وعند النظر إلى الأوديسة، فهى لا تزيد عن الريادة: رحلة أوليس فى البحر للعودة إلى وطنه. والثانية رحلة أبى زيد لاستكشاف بر تونس والعودة إلى وطنه. رجلان يغتربان؛ اليونانى فى البحر، والعربى فى البر. ليس الشعر هو الفرق الوحيد بين [الملاحم والسيرة العربية]؛ فالسيرة العربية شعر... بعض الشعراء يروون نصوصها شعرًا، وقد يتكسر الشعر بفعل إضافات الراوى المستمرة وجمله الاعتراضية؛ مثل رواية النادى عثمان وعوض الله [عبدالجليل]. وأهم فرق هو اتساع السيرة الذى يشمل فى طياته أكثر



من ملحمة، لولا أنها تتكسر لتصبح مستقلة الموضوع بعيداً عن الجوانب الأخرى. ليس هناك ملحمة واحدة فيها هذا الفصل المتسع عن مواليد البطل ثم التدرج السلمى نحو المراحل المختلفة لعمره كما يوجد فى هذه السيرة. وسيرة بنى هلال تبدأ بفصل مواليد البطل، وتنتهى بفصل الأيتام، الذى يمكن أن يعد فصلاً من فصول مواليد البطل أيضاً، فمرحلة الميلاد تتكرر ثانية فى بطل الهلالية الجديد على أبو الحلقان»(٨).

يختتم د. الحجاجى إضاءته الكاشفة بقوله: «إن علينا أن نتقبل كلمة سيرة وصفاً لهذا الفن الذى أبدعته العقلية العربية، دون أن نسبغ عليها أسماء أخرى لا تنطبق عليه إلا فى بعض الجوانب دون غيرها»(٩).

بالرغم مما أُنجز فى سياق عودة الاسم المحلى للدلالة على النوع ووسمه به، فقد ظل اسم «الملحمة» - ولايزال - مدرجاً فى عدد من الدراسات المعاصرة التى تناولت السيرة، لكن اسم السيرة أضحى الآن أكثر استقراراً، وليس غريباً أن يعتمده عدد من الدراسات فى الإنجليزية والفرنسية والروسية والأوزباكستية(١٠)، ولاسيما فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين. والواقع أن كثيراً من المستشرقين الأوروبيين ـ منذ القرن التاسع عشر ـ قد احتفوا بالسير الشعبية من زوايا مختلفة، لكن أعمالهم جميعاً تتفق على النظر إليها بوصفها «سير شعبية» ذات مكونات تاريخية وأسطورية وأدبية خاصة.

إذا ضربنا مثلاً بالهلالية، فإننا نذكر الفرنسى «رينيه باسيه» Rene Basset الذى قدم فصلاً ضافياً تحدث فيه عن الهلالية عام ١٨٨٥، ثم الألمانى «و. أهلوارد» W. Ahlward الذى أصدر فهرساً جامعاً للمخطوطات العربية بمكتبة برلين عام ١٨٩٦، تضمن وصفاً دقيقاً لمخطوطات الهلالية البالغ عددها مائة وأربعة وسبعين مخطوطة، كما أورد كثيراً من محتوياتها وذكر بعض أعلامها. وبعد ذلك بعامين، أى فى عام ١٨٩٨، نشر المستشرق الألمانى مارتن هارتمان Martin Hartmann بحثاً مستفيضاً تحت عنوان «سيرة بنى هلال»، استند فيه إلى الطبعات التى صدرت إلى عهده لسيرة بنى هلال، بجانب البيانات التى أوردها أهلوارد فى فهرسه المذكور. أما المستشرق ألفرد بل Bel . A، فقد أفرد لسيرة بنى هلال كتاباً قائماً برأسه عنوانه «الجازية»، أصدره فى باريس عام ١٩٠٣، وحاول فيه أن يفيد من أبحاث من تقدموه، فعرض لها فى شىء من الإيجاز، واعتمد فيه على نص مغاربى جمعه من أهالى منطقة تلمسان (غرب الجزائر على وجه التحديد)(١١). ولم يطلق بترسن Petterson مصطلح «الملحمة» على النصوص التى جمعها من عرب الشوا فى شمال نيجيريا، حيث عنونها بـ «قصص أبى زيد الهلالى» (Stories of Abu Zaid The Hilali).

كلما اتسعت الدراسات الميدانية فى مجال الأدب الشعبى، تأكدنا أن الميدان لايزال مكتنزاً بالأسماء والمصطلحات والمفاهيم والتقسيمات الدالة على تحولات أنواع الفولكلور وتنويعاتها.

على سبيل المثال، ثمة رواة يطلقون على الجزء من السيرة الهلالية «قصة»، حتى فى حالة اعتماد هذا الجزء على الشكل الشعرى، وآخرون يحبذون استخدام مصطلح «قصيدة»، حتى إذا لم تحتوِ الرواية على بيت شعرى واحد، ويقول بعض الرواة إن السيرة الهلالية «مرسومة على قصايد شعر»، يحددها الراوى عنتر عز العرب (من منشأة همام مركز البدارى محافظة أسيوط) بقوله: «مرسومة على تسعين قصيدة»، وهو ما يجعلنا نفترض أن أصل بناء السيرة الهلالية ـ فى وعى رواتها ـ هو الشعر، وأن الشعر هو النوع الأدبى الذى

(٨) الحجاجى، **مرجع سبق ذكره**، ص٢٥-٢٧.

(٩) **المرجع نفسه**، ص ٢٨.

(١٠) انظر دراسة الباحث الأوزباكستانى نعمة الله إبراهيم، **السير الشعبية العربية**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤. ويذكر إبراهيم فى كتابه أن سيرة الهلاليين كانت موضوع بحث رسالة الدكتوراه التى أنجزتها الباحثة ا. أو. نايفا والمعنونة بـ «سيرة بنى هلال»، والتى طبعت فى موسكو عام ١٩٧٢. ويشير محمد حافظ دياب إلى أن هناك دراسات تقرن السيرة بالكلمة الإسكندنافية ساجا Saga، والتى تعنى: أى شكل من القص أو الخبر بغض النظر عن طوله أو طموحه الأدبى، وإن اعتبرت فى استعمالها الحديث قصة تشبه الحكاية النثرية التى ترجع إلى العصر الأوروبى الحديث كما تختلف الساجا عن الخرافات اختلافاً بيناً؛ لأن الساجا مع احتوائها على قدر كبير من الخرافات تقوم على أساس من الواقع التاريخى. وبعبارة أخرى: هى قصص يمتزج فيها الخيال بالحقيقة التاريخية، فهى حقائق تاريخية محرفة بدرجات متفاوتة، وغالباً ما تتضمن أعمالاً بطولية ومغامرات خارقة (نقلاً عن: محمد حافظ دياب، **إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية**، الجزء الأول، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٤٣-٤٤). ومن ثم، انحاز عدد من المستشرقين إلى استبدال الساجا بالسيرة، نظراً لأوجه الشبه بينهما، ولأن الساجا بوصفها نوعاً أدبياً أقرب كثيراً للسيرة من النوع الملحمى. انظر مثالاً للدراسات الفرنسية التى اعتمدت على السيرة الهلالية فى بحث علاقة رحلة بنى هلال بالشمال الأفريقى، خاصة الصحراء الجزائرية، فى: Youssef Nacib, Une geste en fragments, *La saga hilalienne*, des Hauts Plateaux algeriens, Paris, 1995. وتحتوى الدراسة على ملحق

استوعب السيرة قبل أن يخلع عليه الرواة المتعددون تشكيلاتهم الفنية الخاصة التى امتزج فيها النثر بأشكال مختلفة من الشعر الشعبى. وربما كان معنى «قصيدة» بعيداً تماماً عن هذا التفسير، حيث يشير مصطلح «قصيدة» إلى وحدة سردية من وحدات السيرة؛ أو على جزء محدد من متنها. ومعنى أن الهلالية «مرسومة على تسعين قصيدة» مرتبط بتقسيم الراوى للسيرة بطريقة تمكن ذاكرته من حفظها، فهذا الأمر أشبه بتنظيم السيرة على شكل وحدات حكائية تمكّن الذاكرة من استدعائها، على نحو ما تشى به كلمة «مرسومة».

كما أننا لا نجد اسم التغريبة لدى رواة السيرة فى محافظة أسيوط، وهو الاسم الدال على قسم كبير من أقسام السيرة الهلالية، يقص وقائع رحيل بنى هلال إلى الغرب (تونس). الراوى حسنى جاد يستبدل به مصطلح «الرحلة». والرواة فى قرية «قاو النواورة» التابعة لمركز «البدارى» يسمون هذا الجزء «روزة». وتقول الراوية رتيبة فرغلى (النخيلة، أبوتيج): الروزة؛ يروز الغرب؛ يروزو الغرب... إلخ. أما الراوى عبد العاطى نايل (النخيلة، أبوتيج)، فيرى أن الحلقات التى تلى حلقة المواليد هى سلسلة ريادات: الأولى، والوسطانية، والأخيرة.

ليس هيناً النجاح فى الحفاظ على خصوصية الأسماء المحلية لأنواعنا الأدبية الشعبية وفرضها على المستشرقين الجدد فى مختلف أنحاء العالم، حيث نرى ذلك ركناً أساسياً من أركان صناعة الثقافة المصرية. ونعتقد أنه من الصعوبة أن يحترم «الآخر» أنواعنا الأدبية الشعبية، ما لم نحترمها «نحن»، وبديهى أن يجهل أسماءها، ما دمنا لا نعمل على الاعتراف بها وترسيخها.

٢ ـ صراع المناهج: السيرة الشعبية بين الشفهى والمدون

يعد الدكتور النجار أحد أبرز الباحثين الذين قدموا محاولات تطبيقية ناجحة للمناهج النقدية الحديثة فى مجال دراسة الأدب الشعبى العربى. بالتأكيد تستند هذه المحاولات إلى عكوفه الرئيسى على نصوص التراث الأدبى الشعبى العربى المدون من جانب، ومتابعته الجادة للمشهد النقدى المعاصر من جانب موازٍ. وأعتقد أن الدكتور النجار كان يستهدف ـ منذ وقت مبكر ـ الإفادة من المناهج النقدية الجديثة فى الإعلاء من شأن الأدب الشعبى فى الحقل الثقافى والأكاديمى. ربما لم يجد الدكتور النجار مفراً من الدعوة إلى تجاوز الدراسات الوصفية والتاريخية إلى الوقوف على الأطر الفنية والاجتماعية والثقافية التى تحكم هذا التراث الأدبى العربى، واستقراء سماته التى تحكمه وتشكل «المعمار الفنى» للملحمة العربية خاصة(١٣). كان ذلك فى نهاية عقد السبعينيات من القرن العشرين. وخلال عقدى الثمانينيات والتسعينيات، بدا الدكتور النجار مخلصاً لهذا الهدف، فقدم دراسات نوعية أثرت هذا المجال الفقير (= الدرس النقدى للأدب الشعبى المدون).

اتفقت مع الدكتور النجار فى ما يتعلق بضرورة تجاوز المنهج التاريخى، والانتقال إلى مرحلة أكثر تقدماً فى المعالجة النقدية لمتون تراثنا الأدبى الشعبى. لكننى عدت لأتوقف ـ بتحفظ ـ عند المنهج الوصفى الذى اكتشفت ـ أثناء سنوات عملى الميدانى ـ أننا حُرمنا من فعاليته فى حياتنا العلمية، وأننا لم نطبقه حق التطبيق فى الماضى، لأنه وثيق الصلة بالتجارب العلمية الميدانية التى هى محدودة فى واقع أمرها. ووجدتنى أدرك الأهمية القصوى للاعتماد على وصف تجاربنا وصفاً دقيقاً وموثقاً. لقد أُسىء للمنهج الوصفى كثيراً،

بالنصوص المجموعة من الميدان باللهجة الجزائرية مع ترجمة إلى الفرنسية. لكن الباحث يلاحظ أن النصوص المجموعة لا تحتوى على تفسير للمفردات المستعصية على غير الجزائرى، كما أننا لا نعرف عن رواتها سوى أسمائهم دون أية معلومات أخرى عنهم. وانظر كذلك بحث الباحثة الأمريكية أنتينا بيكر حول الهلالية فى الجنوب التونسى، وهو موضوعها للدكتوراه من جامعة إنديانا: Antina Becker, ***The Hilili saga in The Tunisian south***, Indiana university press, Bloomington, 1978.

(١١) يونس، الهلالية...، **مرجع سبق ذكره**، ص ص ١١٥ - ١٢٢.

(١٢) الحجاجى، مولد البطل ....، **مرجع سبق ذكره**، ص١٩٨.

(١٣) النجار، أبوزيد الهلالى، **مرجع سبق ذكره**، ص ٧.



وأتصور أن افتقارنا إلى إنتاج معرفة علمية رصينة وواقعية بثقافتنا الشعبية وفنونها وآدابها إنما يرجع إلى استعلائنا المغلوط على المنهج الوصفى.

إننى ـ فى الحقيقة ـ لا أستصغر شأن الدراسات النصية التى تتناول السيرة الشعبية المدونة والمطبوعة طبعات عدة، وهى الدراسات التى تختط مسلكها المنهجى استناداً إلى رؤية السير الشعبية بوصفها نصوصًا سردية ذات بنيات حكائية متميزة ومستقلة تقبل الخضوع للتحليل السردى، بمعزل عن أى أفق خارج النص. أو ـ كما أوضح الدكتور النجار ـ الدراسات التى تستهدف «الكشف عن الهيكل البنائى العام أو الكلى للسير العربية، وسبيلنا إلى ذلك هو محاولة القيام بسبر غورها بحثًا عن بنيتها المورفولوجية أو التركيبية التى تمثل الجوهر الثابت الذى قامت على أساسه هذه السير أو القصص الملحمية، وتؤكد انتمائها إلى نسق فنى واحد، يخضع لقوانين ثابتة هى التى أعطت هذه السير خصوصيتها الأدبية باعتبارها نوعًا genre أدبياً متميزاً لم يلق حظه من الدراسة العلمية العميقة. ومن المؤكد أن مثل هذه الدراسة تنطوى على مخاطرة كبرى قياساً إلى هذا الحجم الضخم لأشهر ـ خمس سير عربية مطبوعة بلغت فى طباعتها الحجرية حوالى ١٨٠٠٠ صفحة (ثمانية عشر ألف) وسبيلنا إلى ذلك اتباع منهج تحليلى تركيبى فى وقت واحد، غايته رد السيرة، كل سيرة، إلى وحداتها أو مكوناتها الأساسية أو عناصرها التكوينية التى تتألف منها، ثم نقوم باستقراء طبيعة علاقاتها على مختلف المستويات المورفولوجية أو التركيبية والدلالية معتمدين على مبدأى التوافق والتخالف بين هذه العناصر بحثًا عن النموذج التكوينى المشترك الذى تخضع له البنية القصصية على مختلف مستوياتها، اكتشافاً وتحديداً لقواعد الثبات الواردة فى هذه السير والملاحم، فى نصوصها المدونة»(١٤).

ما نراه ـ على نحو مكثف ـ هو أن هناك فرضيتين متباينتين يحكمان دراسة السيرة الشعبية. الأولى: صُمِّمت للأنواع الأدبية المكتوبة (والمقصود بها الأدب الذى يبدعه المبدعون الأفراد)، وتقوم بقياس السير الشعبية المطبوعة عليها (ربما كان ذلك سبباً فى عدم الاعتراف بالروايات الشفهية باعتبارها تحريفات مخلة بالنص الأصلى بمنظور الناقد المغربى سعيد يقطين(١٥)، أو بأنها تلقائية عفوية تفتقر إلى النظام الذى تنعم به النصوص المدونة، وأهمها «ألف ليلة وليلة» فى تصور الأستاذ الأديب فاروق خورشيد(١٦)). ومن ثم، تقصر هذه الفرضية تطبيقاتها على المقاربة الشكلية للنص، دون القدرة على اختراق السياج النصى للإمساك بدلالة النص فى إطاره الثقافى والاجتماعى. والثانية: تطبق أدوات المناهج الاجتماعية لدراسة الأدب على السيرة الشعبية باعتبارها ذات صلة وثيقة بالتاريخ وبالواقع الاجتماعى والثقافى للأمة العربية، وغالباً ما تنظر إلى الروايات الشفهية بوصفها دليلاً على هذه الصلة، وليس بوصفها نوعاً أدبياً ذا تنوعات جمالية خاصة.

لا شك أن الانحياز إلى طرف من أطراف الثنائيات الضدية الشهيرة: الشكل/المضمون، النص/السياق، المكتوب/المنطوق، الداخل/الخارج، الأصل/التنويعات... إلخ، هو أحد المشكلات الكبرى التى تواجهنا فى دراسة السيرة الشعبية.

إن القياس على ما أحدثته الكتابة من تغير فى المفاهيم هو الجذر الأساس للمشكلة التى يعانى منها الباحثون فى دراسة الأنواع الأدبية الشعبية. فلقد بلغت الأهمية التى تمتع بها الأدب المكتوب مستوى جعله يبدو كما لو كان هو القاعدة! بالرغم من أن الحقيقة التاريخية

(١٤) النجار، **الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

(١٥) سعيد يقطين، سيرة بنى هلال؛ مدخل إلى قراءة جديدة، **نزوى** (مسقط)، العدد الثالث، أكتوبر ١٩٩٦.

(١٦) فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٩-٢١.



للسان البشرى تقول بأن المنطوق أسبق من المكتوب، وبأن الإنسان الجمعى (فى التاريخ) يتكلم قبل أن يكتب، ويتواصل ويعمل شفهياً أكثر من تواصله وعمله كتابيًا، وبأن الكلام هو أهم وسائل الاتصال بين أفراد المجتمعات البشرية، بوصف اللغة تمثل تحققًا صوتيًا لميل الإنسان إلى رؤية الواقع وتجسيده على نحو رمزى، وبأن المجتمعات البشرية قد أبدعت نصوصاً شفهية خلاقة ـ بالتقييم النقدى ـ اكتنزت ببلاغة الناس وحكمتهم ورؤيتهم الخاصة للعالم وقدرتهم على رسم الروح الجماعية بالصوت البشرى الخالد، حيث كتب لها البقاء بتوريثها جيلاً بعد جيل.

نتفق تمامًا مع الملاحظات التى سيقت حول المدون من النصوص الشعبية وعلاقته بالروايات الشفهية، فالدكتور عبد الحميد يونس يرى أن «النص الشعبى، فى تأليفه وتذوقه جميعًا، لا يمكن أن يخضع للأصول والقواعد التى تخضع لها نصوص التراث الرسمى أو الفصيح المعتبر. لكن النص الشعبى، وإن قام فى أصله على الحفظ والرواية الشفوية والأداء المستقل عن القراء، فإنه يتوسل بالتدوين فى بعض البيئات والعصور. وهذا التوسل لا يخرجه عن شعبيته بحال من الأحوال (...) ويذهب المتخصصون إلى أن الشواهد الشعبية المدونة إنما هى متأخرة عن مراحل الإبداع وما تلاها، ويلاحظون أن بعض المحترفين يلجأون إلى التدوين، خوفاً من ضعف الذاكرة»(١٧).

(١٧) يونس، الأسطورة...، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٩ ـ ١١٠.

لا يسوغ تدوين النص الشفهى، إذن، الانتماء المطلق للكتابة وللنظريات التى تأسست عليها فنونها المخصوصة؛ إنما يتصل التدوين، فى جانب من جوانبه، بهاجس النسيان.

لا نُمارى فى أهمية تدوين السير الشعبية وطباعتها، وإلا حُكم على السير الشعبية – التى انقطعت عن الأداء الشفهى – بالفناء، ككل السير الشعبية، وحتى سيرة بنى هلال التى لاتزال تُروى شفاهةً حتى هذه اللحظة من العقد الأول للقرن الحادى والعشرين، فإن نصوصها المطبوعة طبعات عدة تختلف اختلافاً بيّناً عما يُروى شفاهةً؛ ذلك لأن الروايات الشفهية تتباعد عن لحظة تدوين الروايات المطبوعة، بحكم التغير الحتمى الذى طال السيرة الشفهية. إننا نتوقع الكثير من النتائج المثمرة إذا التقيا فى عمل مقارن، سيبدو الأمر أشبه بالتقاء شخص بجده الذى عاش منذ مائتى عام. ترى، ماذا ستقول النصوص الشفهية المسموعة للمدونة المطبوعة، والمدونة المطبوعة للشفهية المسموعة، وكيف يرى كل منهما نفسه فى مرآة الآخر؟



الشعر الشعبى الساخر
فى عصور المماليك(*)

محمد رجب النجار

لا ينكر باحث منصف تلك الفترات البطولية الرائعة الحافلة بالانتصارات القومية والدينية العظيمة التى حققها هؤلاء السلاطين العظام فى عصور المماليك، ولا يستطيع كذلك أن ينكر أن عصر الفتوحات الإسلامية العظيم الذى انتهى منذ أمد بعيد، قد استعاد بعضًا من ومضاته العسكرية التليدة على أيدى هؤلاء السلاطين أنفسهم. ولا يستطيع أيضًا أن ينكر أن العالم العربى قد استعاد فى أيامهم بعضًا من ومضاته الحضارية الذهبية، وبعضًا من هيبته التى افتقدها إبان الغزو الصليبى الاستيطانى الذى قذفت أوروبا خلاله بأكثر من مليون محارب، فى أكثر من مائة حملة عسكرية كبيرة وصغيرة طيلة أكثر من قرنين من الزمان، بغية أهداف دينية وسياسية واقتصادية واستراتيجية كادت تؤتى ثمارها كأينع ما تكون، لولا أن قضى هؤلاء السلاطين العظام على هذا الواقع الأليم.

وما كاد العالم العربى يتخلص من تلك الصليبيات، حتى دهم من الشرق بالمغوليات، أسوأ الموجات العسكرية البربرية الملحدة التى شهدها تاريخ العصور الوسطى التى اجتاحت العالم العربى الممزق آنذاك، وكان الدمار كل الدمار، يمشى في ركاب هذه المغوليات التى كانت تطمح إلى تدمير أوروبا ذاتها، لولا قطز وبيبرس وعين جالوت، إحدى أهم المعارك الفاصلة فى التاريخ الوسيط، التى وقف عندها هذا الطوفان المغولى المدمر لأول مرة، فحفظت على الإسلام أرضه ومعتقده وتراثه وحضارته، واستعادت الشام، وحمت مصر من الدمار الذى لحق ببغداد والشام، وقضت على آمال المغول في أوروبا. واستعادت للعالم العربى شيئًا من مكانته العالمية، وتحققت فى أثرها عظمة مصر المملوكية.

هذه الصفحات البطولية الباهرة هى وحدها التى أعطت شرعية الانتماء والحكم لعدة قرون متواصلة لهؤلاء المماليك المغامرين الذين «مسهم الرق». ولهذا، فليس من المبالغة فى شىء حين نقول إن دولة المماليك هى الابن الشرعى لهذه الانتصارات التاريخية الحاسمة. وبدونها، لا ندرى ماذا كان يمكن أن يكون «مصير» العالم العربى والإسلامى فى تلك العصور، لولا سلاطين المماليك العظام الذين أوقعوا بهؤلاء المغول أول وأكبر انكسار لهم فى تلك المعركة الفاصلة «عين جالوت» التى حددت ـ بلا مغالاة ـ مصير الإسلام جميعاً، بل

(*) مقدمة بحث بعنوان «الشعر الشعبى الساخر فى عصور المماليك»، مجلة «عالم الفكر»، العدد الثالث، المجلد الثالث عشر، الكويت، ١٩٨٢.

ظل هؤلاء السلاطين العظام من أمثال بيبرس وقلاوون وابنه الناصر محمد والأشرف قايتباى يتصدون لكل الصليبيات والمغوليات، ويعملون على دحر فلولها المنكسرة إلى الفرات الذى حدد بذلك مجال نفوذ مصر المملوكية الجديد فى أيامهم....

وكان طبيعيًا أن يرث هؤلاء السلاطين العظام بقايا الإرث العباسى العظيم؛ ولهذا لم يكن محض مصادفة أن تصل مصر المملوكية أوج رخائها الاقتصادى ومجدها السياسى وازدهارها العلمى وبطولاتها العسكرية بعد انهيار بغداد، وانتصارات عين جالوت. ومن هذا كله لا يستطيع باحث منصف أن يشكك فى عظمة هؤلاء السلاطين ولا فى دولتهم التى اتخذت من القاهرة عاصمة سياسية لها، ولا فى بعض مراحل تاريخهم السياسى والعسكرى التى يتمثل فيها العصر الذهبى لمصر (المملوكية) ـ إبان الدولة المملوكية الأولى ـ من الناحية المادية والحضارية، كما يتمثل فى تكتل الثروة وشيوع الرخاء وانفجار الحركة المعمارية والفنية، مثلما كان عصراً بطولياً من الناحية الحربية التى كانت تلك الثروة الدافقة عنصراً أساسيًا فى توفير قاعدة مادية ضخمة لها، وكانت شجاعتهم العسكرية بقدر كبريائهم السياسية وامتيازاتهم الطبقية.

غير أن هذا الدور القمى سرعان ما كان ينهار فجأة إلى دور الحضيض الذى يأتى كالنقيض فى عصور السلاطين الأطفال وسلاطين «الراح والملاح» وسلاطين «خيال الظل وطيف الخيال» وما أكثر هؤلاء السلاطين، ولا سيما أيام الدولة المملوكية الثانية. وهنا تتمثل المتناقضة الأولى فى عصور المماليك التى دفعت معظم الدارسين المحدثين إلى شىء من التعميم فى أحكامهم التاريخية، فأطلقوا على تلك العصور جميعها: عصور الظلم والظلام وعصور الركود والانحطاط، وغير ذلك من مسميات تعج بها الدراسات الحديثة، فالعصر المملوكى ليس على هذا النحو من البشاعة من ناحية، وليس وحده المسئول عما ألم بالعالم العربى من عوامل التخلف والركود السياسى التى تعود إلى قبل ذلك بزمن طويل، غير أن الصورة التاريخية التى وصلتنا عن عصور المماليك كانت أقرب زمناً، وأكثر صدقاً، وهذا ما دفع المؤرخين المحدثين إلى التطرف فى أحكامهم على العصور المملوكية.

وقد دفعهم إلى هذا ذلك القدر الهائل من حرية التعبير التى كان يمارسها الناس فى تلك العصور، وتمارسها العامة، كما تمثل فى نتاجهم الأدبى الشعبى، ويمارسها المؤرخون كما تمثل فى نتاجهم التاريخى ـ وهم يؤرخون فى حرية تامة ـ لتلك السلبيات التى لا يخلو منها عصر من العصور، ويمارسها الفقهاء الأحرار ـ كما تمثل فى نتاجهم الفقهى الذى يحددون فيه واجبات السلطان نحو الرعية ـ حتى يخيل لمن يقرأ هذا التراث الأدبى والتاريخى والفقهى والاقتصادى والسياسى أننا نعيش فى أقسى عصور الظلم والظلام، ولولا هذا القدر من الحرية فى التعبير لما أتيح لهم تدوينه، ولما أتيح لنا، نحن المعاصرين، أن نقف على سلبيات هذه العصور.

ليس هذا دفاعاً عن النظام السياسى المملوكى، ولكنه فقط حد من ذلك التعميم الذى لجأ إليه الباحثون المحدثون. فليس فينا من ينكر أن الإقطاع العسكرى هو القاعدة الأصولية التى كانت تحكم هذا النظام، وأن الاستغلال المطلق هو «الأمر اليومى» وأن السخرة والعونة والوجبة والكرباج والتعذيب والتشهير والسلخ والعصر والتكحيل والتسمير والتوسيط والتخزيق هى من وسائل الإرهاب طيلة العصور المملوكية. ولكن هذا البطش والعنف والقسوة لم يكن من نصيب الشعب وحده، بل كان أيضًا من نصيب هذه الطبقة العسكرية المملوكية الحاكمة ذاتها. ولعل قصص الصراع على السلطة والمال، وقصص المصادرات والنفى والتشريد والتعذيب حتى الموت التى تحفل بها كتب التاريخ ـ ويا لشّجاعة للمؤرخين ـ تؤكد إلى أى مدى كانت هذه الطبقة قاسية على نفسها، قبل أن تكون قاسية على شعبها، الذى كان قد غُلِبَ على أمره قبل ذلك بعصور طويلة.

وليس فينا أيضًا من ينكر أن الصراع على المال والجاه والنفوذ كان ديدن هؤلاء المماليك الأجانب الذين ظلوا مجتمعاً مقفلاً وطبقة منعزلة، ليست بينها وبين سائر الطبقات أية وشائج إلا وشيجة السيادة والتبعية. أما وشيجة الدين، فقد ظلت وسيلة لا غاية لفرض المزيد من التبعية والخضوع، أما الصراع على السلطة، فيكفى أن نعلم أن معظم سلاطين المماليك انتهت حياتهم نهايات غير طبيعية فاجعة، أو مأساوية تؤكد أن هذا العصر كان «تراجيديا» كلاسيكية فى دراما التاريخ العربى والإسلامى، لا تخلو من نبل البطل الملكى وشموخه وسموه، كما لا تخلو من مصرعه فى النهاية. أما «نغمته القدرية»، فهى تلك المطامح أو المطامع الفردية لأتباعه الذين اشتراهم بأمواله من أسواق النخاسة الرائجة،

ولكنهم حين يأنسون فى أنفسهم القدرة على الغدر بأستاذهم وسلطانهم فإنهم لا يتورعون مطلقًا فى انتهاز الفرصة لصالحهم فيقتلونه ليعتلوا العرش «المسرحى» حتى يلقوا حتفهم بدورهم، على نحو يشكل معظم النهايات الأسيفة لهؤلاء السلاطين المماليك، وهكذا تتوالى «العروض» والحلقات دامية متشابهة جعلت من بؤرتها المأساوية لعبة هزلية أو كوميدية، وليس فينا بالطبع من ينكر أن الشعب كان يدفع ثمن هذا الصراع الدموى فى كل مرة حين تتحول القاهرة أو دمشق أو غيرهما من العواصم والمدن إلى ساحات حقيقية للقتال والفتن المدمرة وما يتبعها من جور وسلب ونهب للرعية والمماليك على السواء، وبقدر ما كانت تنتهى بتدمير الطرف المملوكى المهزوم، كانت أيضاً تنتهى بتدمير الناس وحياتهم وأسواقهم وأرزاقهم.

ويتكرر الأمر فى كل عهد، طال أم قصر، فى حلقات متوالية أسيفة مفرغة من كل مضمون قومى أو اقتصادى، ومن المؤسف أن خلافاتهم وصراعاتهم الداخلية لم تسفر، من الناحية القومية أو الدينية، إلا عن جهد ضائع.

وإذا حق لنا أن نسجل الطابع العام للحكم فى عصور المماليك، فإنه يمكن القول بأن المماليك ـ داخليًا ـ سلطة تبطش ولا تحمى، باستثناء عصر المماليك العظام، ولكن ما أقلهم قياسًا إلى هذا العدد الهائل من السلاطين اللاهين، بحثًا عن المال والثراء والسلطان، وإذا كانت البلاد قد مرت بفترات استقرار نسبية ـ تحقق خلالها أوج الرخاء الاقتصادى خاصة ـ فما أكثر الفترات التى فقدت فيها البلاد استقرارها وأمنها وأمانها، وغدت مرتعًا لهؤلاء العسكريين المغامرين الذين دفعتهم نشأتهم العسكرية إلى إيثار الحرب على السلام، فاعتادوا حياة الخطر، وسيطر عليهم الخوف من المستقبل، فاندفعوا يستأثرون بالثروات الضخمة للبلاد، وقد اعتبروها ضيعة خاصة لهم، فراحوا يمتصون عرق أهلها دون أية غايات قومية أو دينية على نحو يصدق عليه قول المقريزى فى خططه (٢:٢٣٧) حين قال فى سخرية مريرة: «نزل بالناس من البحرية (المماليك) بلاء لا يوصف، ما بين قتل ونهب وسبى، بحيث لو ملك الفرنج بلاد مصر ما زادوا فى الفساد على ما فعله البحرية». وهذا يعنى أنهم أضحوا كابوسًا مقيمًا، ظل الشعب يستشعر وطأته بأكثر مما كان يمكن أن يحدث له فى أيام الفرنجة، وما أطول ما عاش الشعب تحت وطأة هذا الكابوس الجاثم.

وأيًا ما كان الأمر، فما بين فترة حكم السلاطين العظام، وفترات حكم السلاطين المستبدين تتشكل تلك المعادلة الصعبة فى فهم العلاقة بين النظام المملوكى والشعب العربى فهما حيادياً صحيحاً، وتلك مهمة المؤرخين فى المقام الأول. وجل ما يعنينا هنا أن نسجل روح المقاومة الشعبية، كما تجلت فى تراثها الأدبى الشفاهى أو الشعبى، ولا سيما فى فترات حكم هؤلاء السلاطين المستبدين، وإذا كان هؤلاء قد نجحوا فى وأد روح المقاومة الإيجابية أو العسكرية التى كانت تشكلها هبّات العوام وانتفاضاتهم المستمرة بزعامة الحرافيش والشطار والعيارين والزعار وأشباههم من البطالين أو العاطلين، فإنهم لم ينجحوا أبداً فى سلب هؤلاء العوام روح السخرية المريرة المشهورة التى توسلوا بها أدبيًا وفنيًا واجتماعيًا ونفسيًا فى التنفيس عن معاناتهم وآلامهم وآمالهم وأحلامهم فى الخلاص من بطش هؤلاء المستبدين المغرورين الذين مسهم الرق يومًا ما. وإذا كان هذا البحث يعكس الجانب القاتم فى عصور المماليك، فليس فى ذلك تناقض بينه وبين ما جاء فى هذا التقديم، بل لأن اختيارنا للأدب الشعبى الساخر فى عصور المماليك موضوعاً لهذه الدراسة هو الذى أملى علينا أن نقف عند الجانب القاتم وحده فى تلك العصور، باعتباره المنبع الأول لروح التهكم والسخرية المريرة المشهورة عند المجتمع الشعبى.

* * *

برغم ما سبق، فإن الباحث لا يعتقد أن ثمة عصراً أحفل بضروب المتناقضات والمفارقات الصارخة ـ عبر تاريخنا القومى الطويل ـ من عصر المماليك. ومن ثم، فليس ثمة عصر أدبى أحفل بضروب الأدب الشعبى الساخر ـ عبر عصورنا الأدبية الممتدة ـ من آداب العصر المملوكى. وإذا كانت عصور الانتقال أو التحول التاريخية التى تتحقق بالصراع الدموى والبطش العسكرى وما يصحبها من توتر وقلق أو حصر نفسى، تشكل وسطاً ذهبيًا ومناخًا نفسيًا مواتياً لشيوع الفكاهة وازدهار روح السخرية؛ فلهذا لا غرو أن يقال: ليس أحفل بالأضاحيك من عصور التقلب وعصور الشدائد والأهوال وما تقترن به من تحولات خطيرة وهائلة فى النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلاقات الإنسانية والمواقف وردود الفعل النفسية، حيث تختلط القيم وتضطرب المعايير وتتزعزع المعتقدات، المفروض والمرفوض منها على السواء، ومن ثم لا يلبث أبناء الشعب على قيم ثابتة ولا يأمنون على حال أو

معايير متواترة. وفى ضوء هذه المتغيرات وما تفرزه من متناقضات، وما تطرحه من معطيات جديدة، ولاسيما فى عصور القهر العسكرى والبطش السياسى والجور الاجتماعى، تبدو الحاجة ملحة إلى سلاح الفكاهة، أو بالأحرى السخرية فى محاولة جمعية للتغلب على تلك المتناقضات من ناحية، ومقاومة الانحراف والتسلط من ناحية أخرى، مع الحرص ـ فى الوقت نفسه ـ على عدم الذوبان فى الظروف المستحدثة القاهرة.

ولعل من أطرف تلك المتناقضات أن يبدأ تاريخ هذه الدولة العسكرية باعتلاء امرأة عرش السلطنة ـ لأول وآخر مرة ـ هى شجرة الدر سنة ٦٤٨ هـ، إثر وفاة زوجها الملك الصالح نجم الدين أيوب، ولم يلبث هؤلاء الجند المغامرون الذين «مسهم الرق» أن استأثروا رسميًا لأنفسهم بالسلطنة، كما احتفظوا لأنفسهم بأرقى المناصب العسكرية والإدارية والحكومية على حين ظل المواطن العربى الحر مقيداً فى تبعية الأرض. وما أسرع ما استطاعوا أن ينشئوا دولة منيعة، وأن يحكموا إمبراطورية عزيزة الجانب، يخطب ودها الديلم والفرس والروم والتتار والسلاجقة والبنادقة وسائر الفرنجة، وأن تضم مصر والشام والحجاز واليمن، وأن تمتد حدودها حتى نهر الفرات وجبال طوروس شمالاً، وحتى بر اليمن وحضرموت والنوبة جنوبياً، وحتى آخر بلاد برقة غرباً، وعلى امتداد شاطئ البحر المتوسط من برقة غربًا، وحتى خليج الإسكندرونة إلى الشمال الغربى.. أقامها بالسيف والنشاب والطبر والخيل هذا الخليطُ العجيبُ من الناس الذين ولدوا ونشأوا فى أدهاس آسيا الوسطى وحول بحر قزوين، وفى بلاد القوقاز، ووادى نهر الفولجا والدون وضفاف بحر البلطيق وأواسط أوروبا، الذين بيعوا أطفالاً فى أسواق النخاسة وانتهوا إلى خانات الشرق الأدنى وخان منصور بالقاهرة، لا ليكونوا خدماً وعبيداً بل ليربوا تربية عسكرية صارمة، والطريف أن أحداً منهم، ممن بلغ عرش السلطة، لم يفكر قط فى العودة إلى بلاده الأصلية، حتى زائراً!

فى عهد كبار السلاطين، بلغت تلك الإمبراطورية الواسعة أوج مجدها، ولكن هذا المجد التالد لا يلبث أن ينهار بعد قرن ونصف تقريبًا ليبدأ فترة احتضار طويلة نسبياً. وبدأ نير الحكم المملوكى يكشف عن وجهه القبيح لأكثر من قرنين بعد ذلك، وكان الأمل فى الخلاص معقوداً على يد الفتح العثمانى سنة ٩٢٣هـ، غير أنه بمجيء الولاة العثمانيين تدخل البلاد فى غياهب الظلم والظلام والتخلف الحضارى إلى ما لا نهاية، وليفقد العالم العربى استقلاله ويصبح مجرد إيالة عثمانية. والغريب أن المماليك سرعان ما عادوا إلى حكم البلاد من جديد، والتحكم فى أقدار العباد ثانية، لا كسلاطين يحكمون إمبراطورية مستقلة، ولكن كفلول عصابةٍ اجتمعت على نهب العالم العربى، بالتعاون مع الباشا العثمانى الذى يحكم مصر بالنيابة عن الباب العالى، وبذلك تضاعفت وطأة الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى سوءاً، وهبط العالم العربى يومئذ إلى درك سحيق من الظلم والظلام ـ على نحو لم يعرفه من قبل ـ فى غير تلك العصور التى امتدت من أواخر القرن الثامن واستمرت إلى أوائل القرن الثالث عشر الهجريين، وخلال هذه القرون المظلمة انزلق العالم العربى إلى حمأة من الاتضاع والانحدار المادى والحضارى الكاسف، وبدأت فترة عزلة ـ كما يقول الباحثون ـ كانت مرادفة للتخلف الحضارى، لم يكسر طوقها إلا جحافل الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت على مصر سنة ١٢١٣هـ-١٧٩٨م.

ولنا أن نقول فى ضوء هذا السرد التاريخى الموجز: إن الذات العربية العامة لم تتهدد فى عصر من عصورها قدر ما تهددتها الأخطار الخارجية والداخلية، بدءاً من الصليبيات والمغوليات وانتهاء بالعثمانيين والفرنسيين، فكان هذا العصر ـ من ثم ـ عصر البحث عن الذات القومية التى تجلت فى شكلها الإيجابى فى العناية بالتاريخ القومى والتاريخ الشعبى (عصر تكامل السير والملاحم الشعبية) وعصر الموسوعات العلمية الضخمة والمعاجم اللغوية الكبرى. كما تجلت فى شكلها السلبى ـ فى تيارات كثيرة، منها الإفراط فى النزعات الصوفية الشعبية، ومنها الإفراط فى المجون والخلاعة، ومنها الإفراط فى الفكاهة والسخرية والتندر.

فكانت هذه التيارات ـ الدينية والاجتماعية والأدبية ـ الثلاثة : تيار التصوف الشعبى (الأدب الصوفى) وتيار الخلاعة والمجون (الأدب المكشوف) وتيار السخر والتحامق (الأدب الفكاهى) كانت تنبع من مصدر واحد وإن تعددت صوره وتباينت، مثلما كانت تصب فى هدف واحد وإن تعددت روافده، قوامه التمرد على الواقع والاستعلاء عليه ورفضه، وإعلان السخط على الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى السائد، ذلك أن هذا المجتمع الذى أرهفته

الحضارة وصقلته التجربة لن يفتقر إلى ملاذ يلوذ به ويسكن إليه، كلما اشتد به الجور، فإذا غلبت عليه محنة النقمة فالسخرية ملاذه يروّح بها عن نفسه ويجنح بها إلى الانتقام من ظالميه، وإذا ما غلب عليه الحرج يلجأ إلى النسك والزهد والدروشة، أما إذا سنحت الفرصة للتمرد فالثورة ملاذه... بعبارة أخرى كانت السخرية تعبيراً عما يجيش به الضمير الشعبى بقدر ما كان النسك تعبيراً عنه فى ظروف أخرى.

لقد اضطر المجتمع الشعبى إزاء المحن والأحداث الجسام التى ألمت به، وفشله الدائم فى مواجهتها من ناحية، وعجزه عن تحقيق شخصيته ووجوده تحقيقاً إيجابياً ـ بعد أن جرده ظالموه من إمكانيات الرد، ولظروف تفوق قدرته ـ إلى أن يلوذ بالسلاح الوحيد الذى لا يمكن لأحد أن يجرده منه وهو لسانه ـ وإن قطعوه أحياناً كما سنرى ـ ولكن عبثاً حاولوا القضاء على روح السخرية أو الفكاهة عنده، كما اضطر إلى الخروج النفسى من هذه المحن والكوارث بالفكاهة والتندر والسخر، ملاذاً ومهرباً ومخرجاً ومتنفساً وعزاءً واستنكاراً فى آن، فلقد استطاع الوجدان القومى العربى ـ الذى يجمع بين الذكاء اللماح والتهكم الساخر ـ أن يدرك بفطرته وفطنته أن المأساة يمكن أن تتحول إلى ملهاة؛ ذلك أن موقف الإنسان ـ كما نعلم من أعباء الحياة ليس هو الذى يحدد الفرق بين، المأساة والملهاة، بين التناول الجاد والتناول الهازل، ولكن الزاوية النفسية التى ينظر منها هى التى تحدد هذا الفرق، وكلنا يعلم ـ أيضًا ـ أن الاندماج فى الموقف الصعب أو الحرج يضنيه، ويضخم قضاياه ويعقد مشكلاته، ولكن خروجه منه ـ حين لم يكن منه بد ـ وفرجته عليه يسرى عنه وقد يضحكه ويدفعه إلى السخر منه والاستعلاء عليه. ومن هنا تتجلى الحكمة الشعبية العملية فى مأثوراتنا الشعبية الساخرة التى سوف تبقى صمام أمن وعصا توازن ووسيلة تعبير وذوق فى آن، فى تلك المعركة الضارية أبداً بين القوة المستبدة الباطشة والشعب الأعزل، الذى فرض عليه المستبدون حجب الصمت والكبت، وعلمه ظالموه الحذر والخوف، لكنهم فى الوقت نفسه فرضوا عليه ممارسة السخرية المستترة أحياناً والصريحة أحياناً أخرى. ولذلك، فسوف يبقى صاحب الحق الأعزل ـ ما دام يمتلك روح الفكاهة والسخرية ـ دائم السخر والتندر بكل حاكم ظالم وسلطان مستبد، وذلك لتحقيق نوع من السلوك السياسى والاجتماعى والاقتصادى المتوازن بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون، حفاظاً على صميم كيانه النفسى والاجتماعى.

ملاحظات تاريخية ومنهجية:

ثمة عدد من الملاحظات العامة والخاصة (التاريخية والفنية والمنهجية) ينبغى أن نسوقها بين يدى هذه الدراسة؛ نظراً لأن الفترة التاريخية التى نستقى منها المادة الأدبية لهذا البحث هى فترة شابها كثير من الغموض والإهمال والاستعلاء من ناحية، ونظراً لأن العناية بالسخرية فى الفنون الشعبية من الموضوعات التى لم تلق حقها من العناية والدرس من ناحية أخرى، ومن هذه الملاحظات:

١ ـ إن المقصود بالعصر المملوكى أو العصور المملوكية تلك التى تبدأ من مماليك الملك الصالح نجم الدين أيوب، مروراً بالمماليك البحرية فالمماليك البرجية (الجراكسة) فالمماليك العثمانية التى حكمت مصر تحت إشراف الباب العالى فى الآستانة، وهى فترة تمتد من الربع الثانى من القرن السابع الهجرى (منتصف القرن الثالث عشر الميلادى) وتستمر حتى الربع الأول من القرن الثالث عشر الهجرى (آخر القرن الثامن عشر تماماً).

٢ ـ إن الأدب فى عصور المماليك لم يلق بعد حقه العلمى والمنهجى من الدراسة، تحت طائلة وهْم فارغ أنه ينتمى إلى عصور الركود السياسى، وكأن الركود الفكرى والفنى والأدبى مرهون بالركود السياسى، وحتى لو سلمنا جدلاً بأن الأدب الرسمى قد أصابه شىء من العقم والجمود فهو ـ شئنا أم أبينا ـ جزء ضخم من تراثنا الفنى وتاريخنا الأدبى، يجب أن يخضع للدراسة الأكاديمية أو المنهجية لسبر غوره ومعرفة أسبابه، هذا فى الوقت الذى لا تزال فيه معظم الآثار الأدبية والشعرية لهذه العصور مخطوطة قابعة وضائعة فى مكتبات العالم.

ونفس الشىء يقال عن الأدب الشعبى الذى أهملناه طويلاً وترفعنا عن دراسته دراسة علمية ومنهجية، بحجة أنه انحراف عن الأساليب اللغوية الرفيعة، وحتى لو سلمنا جدلاً بهذا، فالوظيفة اللغوية ليست هى الغاية الوحيدة من دراسة الآداب، ففيه من الفنية والرفعة والصدق الفنى ما يجعله جديراً بالدراسة، فإذا وضعنا فى الاعتبار أنه يصدر عن وجدان جمعى لا فردى، وأنه مجهول المؤلف عادة، أدركنا ما فيه من صدق التعبير عن قضايا الشعب دون خوف من بطش السلطة والتعرض لعقابها. وفى ضوء الرفض الأكاديمى المشترك للأدبين المملوكى والشعبى الذى بدأ يتهاوى حديثًا جداً، تنشأ

صعوبة الدراسة فى الآداب الشعبية الخاصة بالعصور المملوكية ـ موضوع هذه الدراسة ـ وتكمن مخاطر الريادة أو المبادرة فيها، وإذا وضعنا فى الاعتبار أن أدب الفكاهة فى التراث العربى لم يحظ بحقه من الاحترام والبحث الأكاديمى فى دراساتنا الحديثة؛ فإنه من باب أولى أن الفكاهة فى التراث الشعبى لم ينظر إليها بعد كما ينبغى أن تكون، وهذه تشكل بدورها صعوبة أخرى.

٣ ـ إن الأدب الشعبى العربى قد حظى باعتراف الصفوة السياسية والأدبية والعلمية فى العصور المملوكية، فعرف طريقه إلى قلوب السلاطين والنقاد والمؤرخين والكتاب والأدباء والشعراء (ويندر أن تجد شاعراً ذاتيًا من شعراء الصفوة فى هذه العصور لم ينظم الشعر الشعبى بفنونه السبعة المختلفة التى كان يطلق عليها آنذاك الفنون الملحونة أو الأدب العاطل عن الإعراب)، على الرغم من أن نصف هذه الفنون كان يستحسن فيها الإعراب، ولأول مرة ينبرى كبار الشعراء والكتاب فى التأليف فى هذه الفنون من مثل صفى الدين الحلى الذى وضع أول كتاب وصلنا فى هذه الفنون، ونعنى به كتابه «العاطل الحالى والمرخص الغالى فى الأزجال والكان وكان والقوما والموالى» ومن مثل كتاب «بلوغ الأمل فى فن الزجل» لابن حجة الحموى، ومن مثل كتاب «الدر المكنون فى سبعة فنون» لابن إياس، المؤرخ المعروف والشاعر الشعبى غير المعروف، وليس فى تسميته لها بالدر المكنون أية غرابة، فلطالما احتفى بها وبخاصة فن الزجل الذى أطلق عليه فى تاريخه اسم «الفن الشريف»، وترجم «لقَيِّم الزجل» فى الشام، وقَيِّم الزجل فى مصر، ونقل نصوصاً زجلية كثيرة عنهما فى تاريخه، لولاه لضاعت كما ضاع الكثير منها، وكتاب ابن إياس لا يزال مخطوطاً فى دار الكتب المصرية (تحت رقم ٧٢٤، شعر تيمور) ومخطوط «عقود اللآلى فى الموشحات والأزجال» للنواجى الذى تحتفظ دار الكتب المصرية أيضًا بنسخة منه (تحت رقم ٧١٠٠ أدب) وغير هذه المخطوطات كثير، وفى حاجة إلى بحث وتنقيب ونشر وتحقيق. فضلاً عن احتفاء النقاد والمؤرخين والكتاب بكتابة فصول كاملة أو تعريفات موجزة، من مثل ابن خلدون وابن الأثير والجبرتى والأبشيهى وابن سعيد المغربى والإدفوى والصفدى ومحمد المحبى صاحب خلاصة الأثر، وغيرهم.

وهذه الفنون السبعة هى الشعر: القريض والموشح والدوبيت والزجل والمواليا والحماق (القوما) والكان وكان، كما أن الزجل نفسه ينطوى على فنون فرعية مثل البليق والمكفر والقرقى والمزنم وغيرها، وهذه الفنون ـ معربة أو غير معربة ـ كانت تعتمد فى انتشارها على إلقائها الشفوى والغناء والتلحين والحركة والإشارة حتى يتسنى لسامعيها أن يلتذوا بها، ومن ثم فهى سوف تفتقد إلى جزء كبير من جمالياتها عند التدوين، وبلغ من احتفاء هذه العصور بالفنون الشعرية الشعبية أن كثيراً ممن ترجم لهم كان الواحد منهم يوصف بأنه «نظم القريض فبلغ فيه الغاية وأجاد فنون النظم غير القريض وأتى فى الجميع بما هو شفاء القلب المريض.. كذلك هو فى الموشحات والأزجال والمكفرات والبلاليق والقرقيات والدوبيت والمواليا والكان وكان والقوما». وكان لكل فن من هذه الفنون بالطبع إيقاعه الموسيقى الخاص وقوافيه المميزة والمنوعة، مثلما كان لكل منها غرض أو أغراض خاصة به، ولكل منها لغته الفصيحة أو العامية أو المتفاصحة بينهما، ولكل منها نبرته الخاصة التى تتراوح بين أقصى الجد والعبوس والحزن وأدنى الهزل والنكتة والسخرية مروراً بالغزل الرقيق والمجون الفاحش، وهى نبرة كان يطرب لها الخاصة ولا تكون العامة أقل بها طرباً، ووصف أسلوب أصحابها بأنه «من أسهل الطرق التى يميل إليها العامة ولا ينكرها الخاصة لقرب مأخذها وحسن منزعها» ويوصف بعضهم بالتفرد والفحولة فى هذه الفنون الملحونة وغير الملحونة من الشعر الشعبى.

كما شاع على بعض هؤلاء الشعراء أسماء أخرى ـ باستثناء القيم أى أمير الزجل ـ مثل القوّال والموال والبليقى وبعض النعوت الأخرى من هذا القبيل، ولاسيما إذا كان الشاعر الشعبى يعرف شيئًا من الموسيقى وأوتى قدراً من موهبة الأداء أو الغناء بالشبابات والدفوف، وأنه كان يفعل ذلك «فى حضرة رؤساء البلد وخلق كثير» وأن «العوام كانوا يحفظونها وينشدونها فى أعمالهم وأسمارهم وغدوهم ورواحهم» وذلك لرقة الأسلوب وعذوبة النغم وسهولة الغناء الشعبى، وقد شاعت هذه الفنون فى مصر والشام، على الرغم من أن بعضها كان بغدادى النشأة، يعود إلى قرن أو قرنين سابقين، ثم انتقل من بغداد إلى سائر العالم العربى، على خلاف فى الأسماء الفنية لها أحياناً بين قطر وآخر. وتتسم هذه الفنون عمومًا ـ معربة أو غير معربة ـ فى ألفاظها وأساليبها وتراكيبها وصورها ومضامينها بروح شعبية، وتعكس فى الوقت نفسه تراثاً فولكلوريًا بالغ القيمة فى الدلالة على حياة الشعب العربى السياسية والاقتصادية والاجتماعية

والأخلاقية والروحية، ونظراً لرواج الشعر الشعبى آنذاك فقد استغله كبار الفقهاء والوعاظ والصوفية فى نظم نصائحهم ومواعظهم ونشرها بين العامة، شأنهم فى ذلك شأن كبار الشعراء التقليديين الذين نظموا فى هذه الفنون، وكان هذا من حسن الحظ، حيث عرفت طريقها بسببهم إلى تدوين نماذج منها فى كتب التراجم أثناء الترجمة لهؤلاء جميعاً، ولولا ذلك لضاع قدر كبير ـ أكثر مما ضاع فعلاً ـ من هذا الشعر الشعبى الشفوى.

وأياً ما كان الأمر، فقد كان أكثر الشعراء الشعبيين الذين احتفظت بهم ذاكرة التاريخ الأدبى من الفقهاء والمشايخ وممن أوتوا قدراً منتظماً من العلوم العربية والدينية والأدبية، وكان بعضهم يطلق عليه فى ترجمته افتخاراً «ومع ذلك فقد كان عامياً مطبوعاً»، أو «من كبار شعراء العوام» أو «صاحب الأزجال اللطيفة». والجدير بالذكر أن ازدهار الأدب الشعبى فى تلك العصور لم يكن على حساب الأدب الرسمى أو التقليدى الذى أصابه العقم قبل ذلك بوقت طويل ـ لأسباب لا مجال لذكرها هنا ـ على نحو ما يربط المحدثون ـ واهمين ـ بين ازدهار الأدب الشعبى وركود الأدب الرسمى.

٤ ـ إذا كان العصر المملوكى عصر رواج الأدب الشعبى العربى عامة، فهو أيضاً عصر ازدهار الأدب الشعبى الساخر خاصة فى جميع أنماطه وأجناسه الفنية شعراً ونثراً، فإلى جانب ازدهار فنون الشعر الشعبى ازدهر كذلك فنون النثر الشعبى ، مثل الفنون القصصية التى تضم الحكايات الشعبية المرحة وحكايات الشطار وحكايات الملافيق وكتب النوادر والطرائف وحكايات المجون والخلاعة والهزل والخراع، فضلاً عن رواج التأليف فى المقامات الشعبية الساخرة والرسائل القصصية الهزلية وحكايات الحيوان الهزلية... إلخ. وكذلك هنالك الفنون التمثيلية الشعبية (خيال الظل) والفنون الملحمية الشعبية (السير الشعبية) وغيرها. ولا يسعنا فى هذا البحث الذى اتخذ الفنون الشعرية الشعبية مجالاً للدراسة.

وإزاء هذا الكم الكبير الموروث من الشعر الشعبى الهزلى والفكاهى والساخر ـ إلا أن نلجأ إلى انتقاء النماذج والنصوص، ويحكمنا فى هذا الانتقاء أسباب وشروط موضوعية وأخلاقية وفنية منها:

(أ) أن تعالج هذه النصوص قضايا ومشكلات النكتة سياسية واقتصادية واجتماعية فقط.

(ب) أن تبتعد بنا عن الفحش والمجون مهما كانت قيمة النكتة السياسية أو الاجتماعية، ومهما كانت براعتها الفنية فى التهكم والسخرية، مع علمنا بأن ذلك يشكل ثغرة فى منهج البحث وخطته.

(جـ) أن تكون روح الدعابة أو الفكاهة أو السخرية فيها قريبة فى روحها وأسلوبها إلى ذوقنا ومجتمعنا فى العصر الحديث.

(د) أن يكون سياقها التاريخى (سياسياً واجتماعيا واقتصادياً) مدوناً حتى يكون التحليل الأدبى أو الفنى بريئًا من أى إسقاط من جانبنا، ويبقى موقعها فى هذا السياق التاريخى تأكيداً لوظائفها النفسية والقومية وعاملاً حيوياً مساعداً على فهم عناصر الإضحاك ومواطن السخرية فيها.

(هـ) أن تكون هذه النماذج مطبوعة لا مخطوطة، وما أكثر المخطوطات البعيدة عن متناول اليد حتى الآن ولا سيما غير المتخصصة.

(و) النماذج الشعرية التى أدت إلى حدوث تغيير إيجابى فى سياسة الدولة أو كانت عاملاً مساعداً على الثورة أو مطالبة الدولة بالعدول عن بعض قراراتها حظيت بمكانها فى هذا البحث. ومن الجدير بالذكر أن بعض المنظومات الشعبية التى كان ينشدها العوام كانت بمثابة «ترمومتر» إعلامى يعبر عن موقف الرأى الشعبى العام، الأمر الذى كان يقرر فى ضوئه بعضُ الأمراء القيامَ بالانقلاب أو عدمه ضد السلاطين وكبار قواد الجيش والوزراء والأمراء الخصوم أو المنافسين، ولعل هذا يفسر سبب اعتمادنا فى اختيار النصوص من المصادر التاريخية أكثر من المصادر الأدبية فى بعض موضوعات هذه الدراسة.

(ز) حظى تحليل البنية الاجتماعية بمعطياتها السياسية والاقتصادية والتاريخية بنصيب أوفى مما حظى به تشريح العنصر الضاحك فى النص الشعرى، لسبب بسيط أن التحليل الاجتماعى يجعلنا أقدر على معايشة المناخ النفسى والفكرى للنص، والوقوف على روح الدعابة أو السخرية فيه، على حين أن تشريح النكتة فى النص الأدبى يفقدها أهم قدراتها على الإضحاك

(الإيجاز والتكثيف) وهذا شيء قد يسبب الإحباط على الأقل.

٥ ـ تجنب الباحث في هذه الدراسة أية دراسة نظرية عن «الحس الفكاهي» عند المجتمع الشعبي العربي وبواعثه التاريخية الكثيرة. فقد سبق له دراسته في كتابه «جحا العربي.. شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير» وهو كذلك سوف يتجنب هنا الحديث عن أفانين الضحك ونظرياته الفلسفية والسيكولوجية المتعددة في تعليل الضحك وبيان أنواعه أو تبيان بواعثه ودلالاته ووظائفه وعناصره وطرائقه ووسائله.. إلخ. فذلك ما عنيت به كتب الفكاهة كثيراً واستفدنا منها كثيراً، ولكن يمكننا أن نشير إلى عدة أمور باعتبارها منطلقات ساعدت في توجيه منهج البحث وتصنيف نماذجه الفنية وتحليلها، منها :

(أ) إن للضحك دلالة اجتماعية باعتباره ظاهرة سيكو ـ سوسيولوجية تتحكم فيه «عقلية الجماعة وطبيعة تراثها الحضاري ونوع آدابها العامة وحظها من الترقي الاجتماعي»، وهذا يدفعنا إلى الاهتمام بالوسط الاجتماعي المباشر، والإطار الحضاري العام الذي أفرز هذا الموروث الشعري الساخر.

(ب) إن الضحك ظاهرة جمعية، وقد دفعنا ذلك للوقوف عند ردود الفعل للإبداع الشعبي الساخر عند العامة بنفس القدر الذي وقفنا به عند مبدعيه أو منشئيه.

(جـ) إن الضحك عامة والسخرية خاصة تؤديان في حياة الأفراد والجماعات وظيفة نفسية مهمة من وظائف الاتزان العاطفي والصحة العقلية معًا، وإن ذلك سبيل ناجع إلى تحقيق ضرب من التكامل النفسي الاجتماعي. وهذا يعني أن الجماعات الشعبية حين كانت تتندر أو تسخر من مستغليها وظالميها وحاكميها (وهم هنا من المماليك والأتراك وهي طبقة عسكرية أجنبية عنها) فإنها كانت تحافظ بهذه السخرية نفسها على صميم كيانها الاجتماعي، وأن هذا التندر أو السخر هنا إنما كان يقوم أيضًا بوظيفة النقد والإصلاح، باعتبار الفكاهة هنا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغير الاجتماعي أو التقويم الاجتماعي، وتقوم بدور المصحح الاجتماعي والجزاء الاجتماعي والثأر السلمي والانتقام والقصاص، وقد رأينا التراث الشعري المملوكي زاخراً بكل هذه الوظائف والغايات :

(د) إن العامة حين اتخذت من الفكاهة سلاحًا تطعن به طبقة المماليك والأتراك تفننت في إبداعها الشعبي في ابتكار ما يمكن أن نسميه أدب السخر والفكاهة ـ باعتباره إحدى الوسائل الفنية والنفسية، البارعة في ثقافة المقاومة بالحيلة عند الشعوب ـ وفي محاربة أعداء المجتمع وكشف ألاعيبهم وفضح جورهم وبطشهم وأنانيتهم وجشعهم وطمعهم واستغلالهم وصراعهم الدموي اللامجدي أو العبثي، وأن هذا اللون من الأدب الشعبي قد زود «العوام» بقدر من المناعة أو الحصانة النفسية، وعمل على رفع روحهم المعنوية وتزويدهم ـ ولو إلى حين ـ بجرعة من الشجاعة والقدرة على المجابهة والصمود والتحدي ـ باستخفافهم ولامبالاتهم بما يترتب على المواقف المختلفة من آثار سيئة ـ وهذا يعني تحقيق شيء من التحرر أو الانعتاق الوقتي من أسر بعض مظاهر الكبت والقمع الواقعة عليهم بصفة شبه مستمرة (وبخاصة هذا الأدب الموجه ضد بعض القيود الثقيلة المفروضة عليهم في ظل الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة آنذاك).

بل إن هذا الأدب الشعبي ـ في كثير من نماذجه الأصيلة ـ تجاوز ـ في وظيفته ـ التعبير عن روح الشماتة والتشفي من حكامه المماليك، إلى تحقيق الشعور بالتفوق والاستعلاء والأصالة والانتصار، وحينئذ تكون السخرية ضرباً من أناشيد الانتصار، ونوعًا مشروعاً من التعويض.

(هـ) إن فكاهات الشعوب وسخرياتها السياسية والاجتماعية هي إحدى المرايا الصافية ـ إن لم تكن أفضلها ـ التي تنعكس عليها أحوال «مجتمع بعينه، في عصر بعينه» وتتجسم عليها ما مر به من أحداث وما اكتسب من مقومات، وما اندمج في خلقه من سمات ومواصفات ثابتة أو متغيرة، أصيلة أو دخيلة.

(و) إن أرقى أنواع الفكاهة أو السخرية هي في نوعها الأول، تلك التي تقوم على التورية، والتورية هنا ليست عملية آلية تخضع فيها لمنطق اللغة وحدها (التلاعب اللفظي)؛ بل هي عملية ذهنية تنطوي على إيجاز

وتكثيف (بالمعنى السيكولوجي) مما يوفر لنا قاعدة صلبة للنكتة وروح السخرية. وهي - في نوعها الآخر - تلك التي تنشأ عن المفارقات (بصرية كانت أو سمعية) وإدراك التنافر وعدم الانسجام، فإذا انضاف إلى عنصر التنافر أو المفارقة عنصر المبالغة أو التهويل، لم يلبث أن يخرج بنا الموقف كله إلى عالم آخر هو عالم الاستحالة أو اللاواقعية، وبذلك تحتل المفارقات وبخاصة ذات الصلة الوثيقة بالاستحالة (مادية أو معنوية) مكانة كبرى في عالم السخرية والفكاهة، وفي ضوء هذين النوعين الرئيسيين من أساليب الفكاهة تم اختيار النصوص والنماذج الشعرية في هذا البحث.

٦ - من الملاحظات الأخرى في هذا المدخل: أن تعبيرات مثل الفكاهة العدوانية، والنوادر التهكمية، والهجاء الساخر، والسخرية الهجائية، والتهكم اللاذع، والهزل العابث، والدعابة الهزلية، والهزل الساخر، وأشباه هذه التعبيرات سوف تتبادل المواقع في هذا البحث بمعنى واحد أو مشترك أو متقارب، ما دامت تصدر عن انفعال الغضب والسخط وميول عدوانية، وتنزع إلى تعرية الخصم، ونقد الذات، وإنكار الواقع، والسعي إلى تفريغ الشحنات الانفعالية المختلفة التي تطلقها الفكاهة Humour بعامة تحت مختلف التعبيرات السابقة عند المبدع والمتذوق جميعاً.

٧ - في ضوء ما للفكاهة أو السخرية من علاقات وثيقة بشتى الظواهر الاجتماعية، وفي ضوء إيماننا بأن الإبداع الأدبي الشعبي الأصيل هو مؤسسة اجتماعية أداته اللغة باعتبارها من خلق المجتمع، وغايته الأولى تصوير الحياة في المجتمع الشعبي تصويراً فنياً، والتعبير عن قضاياه تعبيراً جمالياً (والحياة هنا في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية) محققاً مقولة هوراس في الأدب الخالد: الممتع والمفيد، في اندماج كامل بين القيمتين: الترفيه والتثقيف.. فإنه يمكن القول إن الصراع بين العوام والسلطة في العصور المملوكية قد سار في خطين أو مسارين متكاملين، هما المسار السياسي والمسار الاجتماعي، وقد ارتبط بهما الأدب الشعبي الساخر أشد الارتباط وأوثقه، وقد تركا أيضاً تأثيرهما البالغ في الشاعر الشعبي - باعتباره عضواً في هذا المجتمع ومشاركاً في هذا الصراع - جاء إبداعه الشعبي وثيق الصلة بمعطيات الوضع الاجتماعي، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً.. وقد جاء تصنيف الشعر في هذه الدراسة تحقيقاً لهذه الرؤية، مع ملاحظة:

(أ) أنه في شقه السياسي نحا منحى علم التاريخ الأدبي السياسي، وفي شقه الاجتماعي نحا منحى علم الاجتماع الأدبي.

(ب) أنه اعتمد في شقه الأول على المصادر التاريخية، وفي شقه الآخر على المصادر الأدبية.

(جـ) أن الشعر السياسي طغت عليه الوظيفة **التحريضية** أو «التحذيرية» للأدب الشعبي، وإن الشعر الاجتماعي طغت عليه الوظيفة «التخديرية». وتبرير ذلك مبثوث في مكانه من الدراسة.

(د) أن الشعر السياسي بلغ أوج ازدهاره في بدايات العصور المملوكية، قبل أن تعز حرية القول تماماً، على حين بلغ الشعر الاجتماعي أوج ازدهاره في أواسط العصور المملوكية وأواخرها، يوم عزت حرية التعبير تماماً، وسقط المجتمع العربي في غيابة التخلف الحضاري الأسيف والانحدار المادي الكاسف.

(هـ) أن ما احتفظت به المصادر التاريخية والأدبية من الشعر الاجتماعي أضعاف ما احتفظت به من نصوص الشعر السياسي، خشية التعرض لبطش السلطة بالطبع.

فإذا ما وضعنا في الاعتبار الدور القومي الذي لعبه الشعر الشعبي الساخر - في ضوء وظائفه السابقة - سياسيًا واقتصادياً واجتماعياً - وإذا ما تذكرنا وصف العالم البلجيكي روجيه بينو للفولكلور بأنه - في بعض جوانبه - بمثابة «الحجرة الخاصة» للتاريخ، حيث العامة تضع فيها عواطفها، وتخزن بها موروثها التاريخي - كما ينبغي أن يكون - وفيها تودع تصوراتهم ورؤاهم وآراؤهم، وفلسفاتهم «الشعبية»، وحكمتهم العملية، في الحياة والأحياء، يمكن القول إن الأدب الشعبي الساخر الذي تمحورت حوله هذه الدراسة، ليس انعكاساً للعملية الاجتماعية وحدها، لكنه في الحقيقة أيضًا، جوهر التاريخ، بأكمله وخلاصته وموجزه في تلك العصور، ومن هنا تتمثل قيمته الاجتماعية والتاريخية إلى جانب قيمته الفولكلورية والأدبية، ومن هنا أيضاً ترقى هذه النصوص الشعبية إلى مرتبة الوثائق الاجتماعية والفنية إلى جانب الوثائق اللغوية (في التاريخ اللغوي واللغويات العامة).

٨ - ثمة ملاحظات أخرى في هذا المدخل تتعلق بالعامة أو العوام على حد تعبير المؤرخين المعاصرين، إذ كانوا

يطلقونها على عامة الفقهاء وطلاب العلم والمشايخ والوعاظ، وصغار التجار والكتاب والعمال، والحرفيين وأرباب الصنايع والباعة والسوقة، والسقايين والمكاريين وأهل الفلح والزراعات وسكان القرى والريف، وأوباش الناس ورعاعهم، والأجراء والعاطلين والشحاذين والمكدين، إلى جانب صعاليك الناس، والدعار والعياق والحرافيش والشطار والعيارين والفتوات والزعار والمتخرطين فى مناسر الحرامية، وأرباب المغانى والملاهى والملاعيب، والطبالين والمشاعلية والحمالين والقواسين والكلابذاتية والحواة والقرداتية والمحبظين وغيرهم، إلى جانب فقراء المتصوفة وحرافيشهم ودراويشهم.

وقد أجمع المؤرخون المعاصرون على أنهم كانوا النبع الحقيقى الأصيل الذى انفجرت منه الإرادة الشعبية، وتجسدت فيهم روح المقاومة الشعبية التى ظلت تسعى جاهدة إلى كسر أطول حلقة مفزعة شريرة، فى ليل تاريخنا الداجى إبان تلك العصور، على نحو ما بينا فى كتابنا (حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى، دراسة تاريخية وأدبية وفولكلورية).

٩ ـ ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بالشاعر الشعبى نفسه، وما وصلنا من إبداعه الأدبى الشفوى، إذ إن معظم تراث هذه الطوائف قد ضاع مع الزمن، فلا المؤرخون دونوه، ولا المصنفون ولا المترجمون ولا الجامعون قد عنوا بتدوينه إلا عرضاً فى سياق بعض الأحداث التاريخية أو النوادر الأدبية والطرائف والأعاجيب، أو التراجم لبعض الفقهاء والعلماء والوعاظ والشعراء والزجالين البارزين، ولهذا فالمادة الأدبية الشعبية التى وصلتنا من هذا العصر، يمكن أن يلاحظ عليها ما يلى:

(أ) إن ذاكرة التاريخ والأدب احتفظتا لنا بقائمة من أسماء مبدعيها الشعبيين.

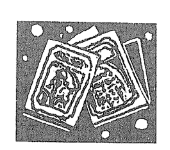
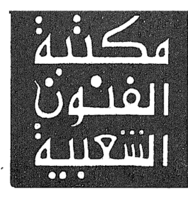
(ب) إن عدداً من هؤلاء المبدعين، قد حفلت كتب التاريخ والأدب بتراجم موجزة لهم.

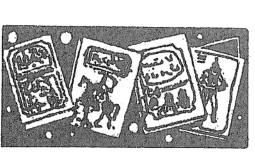
(جـ) إن معظم هؤلاء المبدعين كانوا من الفقهاء والوعاظ والمتعلمين والشعراء والمتصوفة والحرفيين الذين أوتوا قدراً مقبولاً من الثقافة المنهجية والعلوم الدينية واللغوية التى عصمت لسانهم ونمّتْ ملكاتهم الأدبية ومداركهم التاريخية والسياسية، ولعل هذا يفسر لنا كثيراً من النصوص الشعرية الراقية فى فكاهتها، لغة وأسلوباً ووعياً بأحداث التاريخ، وإدراكاً للمنظور النفسى الهازل للحياة وظروف العصر من حولهم. أما غير هؤلاء من المبدعين الشعبيين المجهولين، فقد ضاع شعرهم ولم يحفل به أحد، وضاعت بذلك ثروة فنية ثمينة تفوق فى قيمتها الفكرية ما تضمنته دواوين مشاهير الشعراء من أصحاب الشعر الرسمى الذين ظلوا يتزلفون إلى الطغاة، ويمتدحونهم وينافقونهم، على الرغم من كونهم ناقمين عليهم رافضين لهم! فعاشوا منعزلين فى شعرهم عن جموع الشعب، وعاشوا منعزلين أيضاً عن ذواتهم، ولهذا لا غرو أن ترتفع نبرة **الاغتراب النفسى** الذى تمثل فى دواوينهم فى هجاء الزمان وشكوى الدهر كما لم ترتفع فى عصر سابق.

١٠ ـ أما آخر الملاحظات، فهى أننا تجنبنا انتخاب النماذج الشعرية الساخرة التى تحفل بها الحكايات الشعبية، ولا سيما ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية العربية، فكل مجموعة منها تستحق دراسة قائمة بذاتها.

وقد ضمنّا دراستنا عن أنماط الأدب الشعبى الساخر فى عصور المماليك شيئاً منها وليس ثمة موجب لتكرارها هنا بالطبع.





من ذاكرة الفولكلور

(٢)

أحمد رشدى صالح

(١٩٢٠ - ١٩٨٠)

إعداد: نبيل فرج

تعد تجربة أحمد رشدى صالح فى جمع الفولكلور ودراسته من أوائل التجارب العلمية فى هذا المجال، إن لم تكن أول تجربة علمية فى الثقافة المصرية الحديثة، نستطيع أن نؤرخ بها للجهود الخصبة الواعية التى شارك فيها خلال النصف الثانى من القرن العشرين أكثر من جيل من الباحثين فى الأدب الشعبى، يمكن أن نقول إن أحمد رشدى صالح فتح أمامهم الطريق بما قدم من أعمال تتخطى الحدود المعرفية للمرحلة التى قدّم فيها تجاربه، سواء ما كان منها فى الجامعة أو خارجها.

تتمثل هذه التجربة الأصيلة المتميزة لأحمد رشدى صالح فى ثلاثة كتب صدرت فى ١٩٥٥ - ١٩٥٦ لا يستغنى عنها باحث فى الفنون الشعبية، وهى:

- «الأدب الشعبى».
- «فنون الأدب الشعبى - الشعر».
- «فنون الأدب الشعبى - النثر».

وبعد هذه الكتب صدر لأحمد رشدى صالح فى سلسلة المكتبة الثقافية فى ١٩٦١ كتيب «الفنون الشعبية»، وهذا الكتاب على صغره لا يقل قيمة وغنى عن كتبه الثلاثة السابقة. على أن الأهمية الحقيقية التى تمثلها تجربة أحمد رشدى صالح لا تقتصر على هذه الكتب التى تشكل ريادة تاريخية فى الثقافة العربية، وإنما تتمثل أيضاً فى أنها نشأت وسط أجواء سياسية وثقافية واجتماعية ملبدة بالغيوم، ينظر فيها إلى الفولكلور باستخفاف، وفى وقت لم تكن تتوفر فيه أجهزة التسجيل الصوتى والتصوير التى تقدمت حتى غدت على ما هى عليه هذه الأيام.

ولولا إيمان رشدى صالح بهذا الأدب، وسلامة منهجه فى استقصاء واستقراء الأدب الشعبى الذى جمعه بنفسه، لما حدثت التحولات فى حياتنا الثقافية، كما سنعرض لها فى هذه الصفحات.

ولابد فى البداية من الإشارة إلى أن هذه التجربة استغرقت من عمر رشدى صالح أحد عشر عاماً، قضاها فى قريته وفى القرى المجاورة لها، دوّن فيها الأدب الشعبى المجهول المؤلف من أفواه الفلاحين، كما دوّن البعض الآخر من هذا الأدب الشعبى القديم والحديث من المدن الكبيرة مثل: المنيا والجيزة والقاهرة. وبذلك غطى رشدى صالح مجتمعات القرى التى لم يطرق أرضها حينذاك العلم الحديث، كما غطى المدن التى أخذت بالتحديث. ولتحقيق هذه الغاية التى تهدف إلى خلق

ثقافة شعبية جديدة، بمفاهيم مختلفة عن مفاهيم الفنون البدائية والفنون المثقفة. نقّب رشدى صالح فى الجذور، وخالط الشعراء والرواة والسُّمَّار والمدَّاحين والمنشدين فى القرى والمدن، وسجل الأغانى والمواويل والأمثال والأقوال الشعبية.

وفى دراساته طرح الافتراضات الصحيحة معتمداً على سعة معارفه الاجتماعية والتاريخية والفنية، ولأن هذه التجربة كانت ـ كما سبقت الإشارة ـ الأولى من نوعها، عانى أحمد رشدى صالح الكثير من المتاعب من جانب السلطة التى كانت تجرم جمع الأدب الشعبى، وعانى أيضًا من مبدعى الأدب الرسمى، ومن ممثلى القوى الثقافية الماضوية، الذين يقللون من قيمة أدب العوام، ويستنكرون أن يُضيِّعْ مثقف قاهرى وقته فى هذه الأعمال الشعبية «التافهة»، «غير المحترمة»، و«غير الشريفة».

أما أدباء النخبة، فكانوا ينظرون بازدراء إلى هذا الباحث الذى يشغل نفسه بأدب شفاهى غير مكتوب، اعتقاداً منهم بأن الأدب الحق، أو الأدب الراقى، هو الذى يتمسك بالبلاغة المتوارثة، أو الموروث اللغوى الأصيل، وهو وحده الأدب المكتوب باللغة الفصحى. وهذه هى الضريبة التى يدفعها الرواد دائماً.

ويرد رشدى صالح هذا التغيير إلى ثورة ١٩٥٢ التى قلبت هذه الموازين باتجاهها إلى الشعب، والعناية به وبتاريخه.

ويمكن أن نعد كتابات رشدى صالح تعبيراً عن هذه المعايير الجديدة التى شاركت فى تصحيح الأوضاع المقلوبة، برفع الفقراء الذين يركبون الحمير، وتغوص أقدامهم فى الطين وهم يسيرون فى الدروب والأسواق، وتفضيلهم على أهل الوقار من الأمراء الذين يعيشون فى بلاط الملوك والإقطاعيات.

ولا شك أنه لولا الريادة المصرية فى هذا الميدان، لما عم الاهتمام بالفنون الشعبية العالم العربى، وبخاصة فى سوريا والكويت والسعودية والسودان، سواء فى مرحلة البحث عن الجذور التاريخية للفولكلور، أو فى المراحل التالية التى اتجهت إلى دراسة الفنون كشكل وبناء ووظيفة.

لهذا كان أحمد رشدى صالح حريصًا على إنشاء مركز للفولكلور (مركز الفنون الشعبية) الذى تولى إدارته، حتى ينهض المركز بهذا العبء ويؤدى رسالة الجمع والبحث، دون أن يتعرض لما تتعرض له الجهود الفردية من مصاعب، على نحو ما حدث معه.

وقبل إنشاء هذا المركز، كان رشدى صالح فى لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب يطالب فى ١٩٥٦ بإنشاء وحدة تسجيل صوتية للأغانى والموسيقى الشعبية فى مصر، تحوى وحدة أرشيف للدراسات والبطاقات الوصفية التى تتضمن المعلومات الموثقة للنصوص وأصحابها، وجمع كل ما كتب بالعربية واللغات الأجنبية عن الفنون الشعبية المصرية.

وأثناء تولى رشدى صالح إدارة مركز الفنون الشعبية الذى أنشأته الدولة فى ١٩٥٧ ساهم فى ١٩٦٣ فى إنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية للرقص، وذلك قبل أن يتحول إلى مركز لدراسة الفنون الشعبية، ويضم فيما بعد فى ١٩٨١ إلى المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون.

ومقالات رشدى صالح فى مجلة «الفنون الشعبية»، التى صدرت عن مركز الفنون الشعبية فى ١٩٥٩، تكشف عن اهتمامه بالفولكلور فى الدول الشرقية والغربية لكى نفيد منها فى مجال التنمية البشرية، وفى إثراء الآداب والفنون الحديثة، ليس فى مصر وحدها، ولكن على مستوى الوطن العربى والعالم.

وإقامة المتاحف والمعاهد ومراكز الفنون الشعبية والبعثات والمنح العلمية وترجمة الآداب واستقدام الخبراء الأجانب وغيرها يعتبر من الوسائل الضرورية لتحقيق غاياته.

وكانت معرفة رشدى صالح بالآداب العالمية وبفنونها الشعبية من مصادر ثقافته واتساع آفاقه وزيادة وعيه الحضارى بالعناصر المشتركة فى حياة الأمم، الذى يتجلى فى دعوته إلى وحدة الشعوب.

كما أن إحاطته الدقيقة بالدراسات العلمية والكتب المؤلفة بالعربية والإنجليزية والفرنسية عن الفلاح المصرى منذ مطلع القرن التاسع عشر، لم يكن يرقى إليها إحاطة أحد من الباحثين فى الفولكلور وإليها يرجع الفضل فى تمكنه من قراءة نصوص التراث الشعبى قراءة موضوعية.

وتفيض كتابات رشدى صالح بالمقارنات التى تتطابق فيها أمثالنا الشعبية فى مصر، فى الأسلوب والمضمون، مع أمثال شعبية فى أقطار عربية عدة، كما أن فى هذه الأمثال

المصرية والعربية من المضامين الإنسانية العامة ما يماثل مضامين الأمثال فى الدول الأوروبية والآسيوية والإفريقية.

وإذا كان بعض هذا التشابه يرجع إلى الهجرات الثقافية التى تتعارض فيها الفنون وتتبادل من خلالها التأثير، فإن بعضه الآخر يرجع عند رشدى صالح إلى وحدة التجربة الإنسانية التى تنتج أمثالاً متشابهة، وليس إلى مجرد التفاعل بينها.

وهذا ينطبق أيضاً على الحكايات التى تتشابه فى الأصقاع المختلفة، رغم ما يضيفه إليها الخيال الشعبى والرؤى المحلية وحقائق الحياة من زاد فكرى وفنى وروحى، فى التناول اليومى لكل بلد ولكل إقليم.

ورشدى صالح هو صاحب الاتهام الذى وجه إلى توفيق الحكيم فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى، بأنه «اقتبس بشدة» كتابه «حمار الحكيم» من كتاب الشاعر الإسبانى خيمينيز «حمارى وأنا»، وكاد الاتهام يصيب الحكيم، ولولا دفاع عبد الرحمن الشرقاوى عنه فى مقال عنوانه «توفيق الحكيم مبتكر لا مقتبس» أوضح فيه أن تشابه الموضوع بين كاتبين، وهو ما اصطلح عليه بالوسيط الأدبى، لا يعنى السرقة؛ وإنما تكون السرقة إذا تشابهت المعالجة الفنية والأسلوب وموقف الأديب ووعيه بعصره، وهذا كله مختلف بين كتاب الحكيم وكتاب خيمينيز.

وجهود رشدى صالح لم تقتصر على الأدب الشعبى والنقد الأدبى، بل كانت له جهوده المبدعة فى مجال الصحافة، وقام بتدريس مادتها ومادة النقد التطبيقى فى المعهد العالى للفنون المسرحية.

كما قدم أكثر من عمل أدبى فى مجال القصة والرواية، من أهمها «الزوجة الثانية» التى أعدت فيلماً لايزال التليفزيون المصرى يعرضه إلى اليوم، وله أيضاً رواية «رجل القاهرة» عن حياة ابن خلدون فى العاصمة المصرية، وما يقرب من عشرين كتاباً فى السياسة والتاريخ ما بين التأليف والترجمة. وقد أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طبع خمسة كتب منها فى كتاب واحد عنوانه «دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى» صدر فى ١٩٩٨ فى العدد رقم (١١٤) من سلسلة كتب «تاريخ المصريين».

ولابن خلدون فى كتابات رشدى صالح أهمية كبيرة؛ لأنه نظر إلى الأدب الشعبى بتقدير بالغ وفهم عميق لماهية الإبداع، بخلاف نظر المشتغلين باللغة والأدب فى عصره، الذين استهجنوا هذا الأدب لأنه يخرج على قواعد النحو والصرف، ولأن ابن خلدون أيضاً كان أول من تحدث فى مقدمته الشهيرة عن أدب اللهجات الدارجة، وتتبع انتقالها من قُطر إلى قُطر وتطورها، داعياً إلى استنباط قواعدها اللغوية، ودراسة أدبها وفنونها بعيداً عن قوانين النحاة.

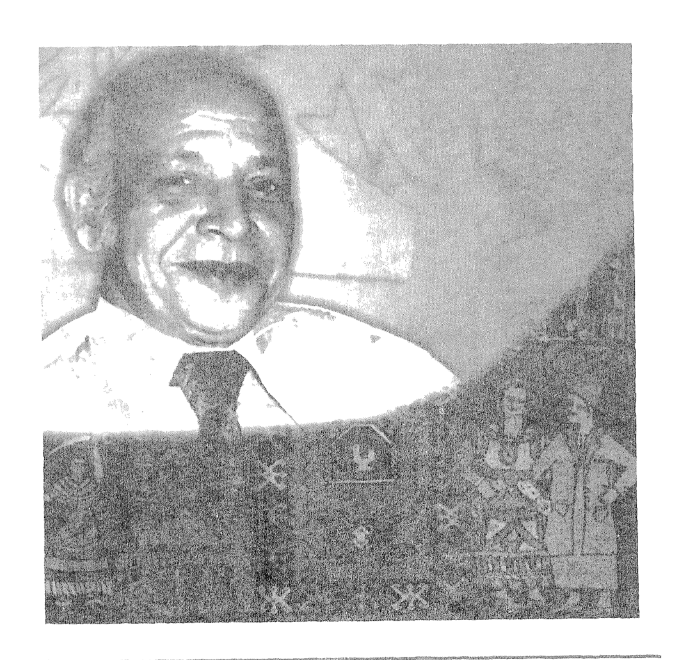
وفى كتاب رشدى صالح الأول «الأدب الشعبى» (مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، ١٩٥٥، ص ٢١) دفاع حار عن جماليات هذا الأدب العامى فى الأسلوب وسمو المعنى، ورفض قياسه فى الأسلوب والمعنى على نمط أدب الفصحى الخاص.

يؤكد هذا الموقف الذى لا يرهن الجمال بسلامة النحو أو إعراب الكلمات، وإنما يتوقف هذا الجمال على جمال المعنى واللفظ، ما ذكره ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر» من أن «الجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة».

وهذا يعنى أن الإبداع شىء أبعد مدى من إعراب الكلمات.

ومع إيمان رشدى صالح بالعامية، فهو يدرك جيداً أن هناك عامية سوقية هابطة، وعامية أدبية رفيعة. وكان يدافع عن هذه العامية الأدبية فى الإبداع، وعما تنطوى عليه من سحر وجاذبية، ويرفض رفضاً قاطعاً أن تكون عامية السوق، التى لا تعرف التجمل، لغة للأدب والإبداع.

وهذه إحدى مقالات رشدى صالح التى يطرح فيها رؤيته للأدب.. هذه الرؤية المؤمنة بأن الأدب الشعبى هو أدب المستقبل كما أنه أدب الماضى القريب والبعيد.. وهى الرؤية التى وجهت أعماله فى كل المجالات التى تحرك فيها، فى الثقافة والسياسة والصحافة على حد سواء.



الأدب مع الشعب.. مع المستقبل

بقلم: أحمد رشدى صالح

جريدة «الجمهورية»، ٢٠ يوليو ١٩٥٦

أجل... ينبغى أن تكون الكلمات كالأسلحة تصيب من العدو مقتلاً فى الصميم. أجل... يجب أن تكون الكلمات كالأوتار نغنى عليها قصص المجاهدين الأبطال، أجل.. ينبغى أن تكون الكلمات مثل الشواهد مثل هالة من نور فوق مصارع الشهداء مثل ضوء مقدس تشرب منه العيون فتحوط العلم الأخضر باليقظة والسهر وتهجر النوم إلى الأبد من أجل الوطن.

أجل، ليتكلم الأدب، مع السلاح، مع الأغانى، مع مواكب الورد، مع الشعب.

ليتكلم عن اللحظات الكبيرة الحاسمة التى تم فيها عمل أجيال ظلت تفكر وتكتب وتعذب وتشارك فى المعركة حتى تكون «مصر وطناً كريماً لشعب كريم وأقلام شريف لا تقبل إلا وجه مصر أكرم الوجوه».

ليتكلم عن الأدباء الذين عاشوا مع الشعب من أجل المستقبل ـ لتتكلم الأقلام عن المائة والخمسين سنة الأخيرة ـ عن قصة العذاب التى لعب دور البطولة فيها شعراء وحملة أقلام أمينة.

ليتكلم عن أدب الثورة الوطنية فى مصر، وعن بطولات رجاله، وشجاعة القلم المصرى.

قبل أن يسمع أحد فى الشرق بنشيد الثورة الفرنسية، تذوقه رفاعة الطهطاوى وترجمه، وكتب «منظوماته الوطنية».

وأصدر «تلخيص الإبريز» الذى عطف فيه على شعب باريس ضد الملك، فلما أعاد طبعه أيام عباس الأول، نفاه إلى السودان، وأنزل وظيفته إلى ناظر مدرسة ابتدائية!

وعاش قلب الطهطاوى فى تلاميذه، ومهدت كتبه لحركات الانبعاث الوطنى أيام إسماعيل.

وقبل أن يسمع أحد فى الشرق بالجمعيات الوطنية، جمع الأفغانى والنديم ويعقوب المتواضع حولهم شباب المثقفين والضباط والتجار، وأشعلوا أفكارهم.

كان المتواضع يترجم لهم الصحف الأوروبية، ويحاضرهم ويدربهم على التمثيل والأناشيد، وكان النديم يمرن الشباب على أن يكونوا خطباء فى الشعب عندما يدق الناقوس.

وحل الخديو «محفل محبى العلوم» و«محفل التقدم» وقبض على الأعضاء ففرقهم بين السجن، والمنفى، ثم طرد يعقوب المتواضع ليموت فى الغربة، كما أمر كرومر بعد ذلك بمنع أغنية «المضطهد» التى نظمها المتواضع.

وعندما شرع الأفغانى يحدث الناس عن حقوقهم استدعاه توفيق إلى عابدين وقال له:

ـ إن أغلب الشعب خامل جاهل لا يصلح أن يلقى عليه ما تلقونه من الدروس والأقوال المهيجة، فيلقون أنفسهم والبلاد فى تهلكة.

فرد الأفغانى:

ـ إن الشعب المصرى كسائر الشعوب لا يخلو من وجود الخامل والجاهل بين أفراده، ولكنه غير محروم من وجود العالم والعاقل، فبالنظر الذى تنظرون به إلى الشعب المصرى ينظر إليكم.

وكان أن نفاه توفيق زاعماً أن الأفغانى «رئيس جمعية سرية، من الشبان ذوى الطيش المجتمعة على فساد الدين والدنيا. ومات الأفغانى فى عذاب.

وعندما شرع النديم يخطب فى الفلاحين ويقول:

«أنت أيها الفلاح المسكين تشق قلب الأرض لتستنبت ما يسد الرمق ويقوم بأود العيال، لماذا لا تشق ظالمك؟ لماذا لا تشق قلب الذين يأكلون أتعابك؟»

طاردته يد الخديوية والمستعمرين، وبحثوا عنه بعد الثورة العرابية ليشنقوه! ومات النديم غريباً معذباً فى تركيا.

* * *

وكذلك حال الفكر الدستورى، لقى أصحابه المصريون ألوان العذاب.

هذا إسماعيل يضطر إلى أن يجمع مجلس نواب ١٨٦٦، فيهيل على الأعضاء الاحتقار. يقول لهم فى اللائحة : إذا أراد الرئيس أن يتكلم، فيجب الإصغاء إليه.

ويقول بمنتهى الاحتقار: أعضاء المجلس يجب أن يحضروا بملابس الحشمة ويكون جلوسهم بهيئة الأدب!

وفى الصحافة امتدت يد النظام الملكى والمستعمرين تبدد الأقلام تبديداً. إن التاريخ ليذكر هذه الحقائق المريرة. يذكر أن اللورد دوفرين الذى ترأس محاكمات العرابيين، هو نفسه الذى وضع تقريره المشهور لإدارة الحكم فى مصر، وهو نفسه الذى وضع النظام النيابى عام ١٨٨٣، وهو الذى أسلم الزمام لكرومر جزار دنشواى، والمصدر لعدد كبير من القوانين التى عذبت التفكير أبشع عذاب. وهكذا فى ظل المستعمرين والملكية سقط الأدب، وسقطت العلوم، فأصبح أمير الشعراء هو شاعر الأمير، وخير الأدب، ما سار فى ركاب أعداء الوطن، وأصدق التاريخ ما سمى الثورة العرابية بالهبة الهوجاء والضلالة العمياء.

وأجمل اللوحات ما رسمت وجه الملك والحاشية وأحق التماثيل باحتلال الميادين: تمثال إسماعيل أبى الأنجال، وإبراهيم المجنون، وفؤاد وفاروق!

وأصبح الطلاب يحفظون من القصائد عن ظهر قلب: سل؛ يلدزا ذات القصور، والقصائد التى تصف حفلات الرقص الخديوية والكئوس التى كأنها «فضة ذهب»!

وأصبح عذاب الفكر عذابين: حجر على انتشار المعرفة وتسخير للأقلام فى خدمة الملك والمستعمرين!

ونشأت الأجيال الجديدة، وهى لا تكاد تعرف من يكون رفاعة. ولا تسمع بمنظوماته الوطنية، ولا تكاد تعرف شيئاً يذكر عن الأفغانى ويعقوب المتواضع وعبد الله النديم، وتوشك أن تؤمن بأن مصر ـ دون بلاد الدنيا ـ لم يكن فيها ثورة فكرية، تصاحب الجهاد الوطنى!

وخيل لأعداء الوطن أن الحكمة المكتوبة الشريفة، تموت لحظة أن ينكسر القلم أو يحتجب عنها النور.

لكن أدب الثورة الوطنية حقيقة كبيرة فى جسم مصر... صيحات ثورات القاهرة التى ارتفعت من بين صفوف التجار والعلماء والحفاة، كانت سلاحاً ـ وكانت سلاحاً، أفكار رفاعة والنديم والأفغانى وكل كاتب وطنى جاء من بعدهم! ومن جهاد جمهور الناس وأفكار الكتاب الوطنيين الذائعة كالنور فى الضمائر، ومن دم الضحايا والشهداء وعذاب المفكرين، نسجت مصر تاريخها، وتقدمت خطوة خطوة، وشقت طريقها العظيم، فسقط الملك، وتقلمت أظافر أمراء الإقطاع، وخرج المستعمرون وأشرقت الشمس لأول مرة على أرضنا الجميلة.

وفى أفق الماضى وسماء المستقبل على السواء، تتعالى ذكرى أدباء الفكرة الوطنية، تتعالى ماردة جبارة تبذر الثقة والأمل ومعانى السلم الجميل، كأعمق ما تكون المعانى، وأوسعها رحاباً!

فأدباء مصر الشرفاء آمنوا على مدار معركة الاستقلال ومنذ فجر تاريخها الحديث بأنه «ينبغى أن تكون الكلمات كالأسلحة» «تصيب من العدو مقتلاً فى الصميم» «وينبغى أن تكون الكلمات كالأوتار» «تغنى عليها أمجاد الأبطال» «ينبغى أن تكون مثل الشواهد» «مثل هالة من نور فوق مصارع الشهداء» ينبغى أن تكون ضوءاً مقدساً يهدى إلى المستقبل.

الفن الإفريقى

تـألـيـف: أسامة الجوهرى
عـــرض: جـودة رفـاعـى

تعد القارة الإفريقية واحدة من أكثر قارات العالم ثراء فى الموروث الشعبى، رغم ما يعانيه أهلها من فقر ومرض؛ حيث عرف الإفريقى الفنون التشكيلية منذ القدم، وبخاصة فنون النحت والتصوير التى ترجع نشأتها إلى عصر ما قبل التاريخ، عندما اعتقد الإفريقى أن بعض التماثيل لها من القوة الخارقة للطبيعة ما يمكن أن يقيه شر الأرواح الشريرة.

وتدل النقوش الإفريقية على جدران الكهوف والملاجئ الصخرية على أن «فن الصخور» الذى يرجع تاريخه إلى العصر الحجرى هو أقدم تلك الفنون، حيث صور الإفريقى الكثير من الحيوانات المدارية كوحيد القرن والجاموس الوحشى والفيلة والغزلان وأفراس النهر والتماسيح.. وغيرها، والتى تدل كثرتها على كثرة مشاهدتها فى الحياة اليومية إبان تلك العصور، وهو الأمر الذى يضيف إلى قيمتها الفنية قيمة أخرى تاريخية لا تقل أهمية، إذ تكشف عن تنوع الثراء الطبيعى الذى تمتعت به تلك المناطق الصحراوية القاحلة فى العهود الغابرة، وإلا كيف نتخيل أن تعيش أفراس النهر والتماسيح وغيرها فى مناطق ليست جافة فحسب وإنما شديدة الجفاف دون أن تكون هناك مساحات مائية شاسعة وغطاء نباتى كثيف، وظروف طبيعية مغايرة لما تعارف عليه الناس فى العصر الحديث.

وإذا كانت الفنون الإفريقية قد تعرضت، شأنها شأن بقية ثروات القارة السمراء، لأكبر عملية سلب واستنزاف إبان فترة النهب الاستعمارى ـ حيث نقل الأوروبيون إلى متاحفهم عشرات الآلاف من القطع الفنية والأثرية من خلال عمليات الاستيلاء والمصادرة، والتى لا يزال معظمها ماثلاً حتى اليوم كدليل إدانة فى متاحف أولم، دريسدن، برلين، وهامبورج بألمانيا، والمتحف الملكى فى بلجيكا، والمتحف البريطانى، وغيرها من المتاحف الأوروبية ـ كما أن الأوروبيين أيضاً قد تأثروا بالفنون الإفريقية، لاسيما فى مجالى الموسيقى والفنون التشكيلية، وقد اعترفوا مع الأمريكان ـ كما يشير المؤلف ـ عند ظهور موسيقى «الجاز» بأن هذه الطبول خرجت من الغابة الإفريقية. كما أنهم وجدوا فى التماثيل والأقنعة الإفريقية ـ التى تمثل عماد الفن التشكيلى الإفريقى ـ ضالتهم المنشودة، وهم يبحثون عن شكل فنى جديد بديلاً للحركة الكلاسيكية الجديدة فى بدايات القرن العشرين، وإن اختلفت تلك الفنون من حيث الشكل والغاية والمدلول لدى الإفريقى عنها لدى الأوروبى أو إنسان العصر الحديث، نظراً لدورها الدينى والاجتماعى وطبيعة العصر والبيئة التى أفرزتها.

ومن هنا يمكن القول إن هذا الكتاب إلى جانب كونه يمثل إطلالة مهمة على الفن الإفريقى وتاريخه فى الصحراء

الكبرى وجنوبها، فإنه أيضًا يسهم فى فك رموز هذا الفن وتداخل أساليبه ووسائله ومؤثراته الفنية، فضلاً عن أنه يعرض لبعض العادات الاجتماعية والدينية لدى بعض الشعوب الإفريقية ممن لا يدينون بأديان سماوية. والكتاب يقع فى ٢٠٧ صفحة من القطع المتوسط، ومؤلفه «أسامة الجوهرى» هو أحد المهتمين بالبحث فى الفنون الإفريقية. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار «هلا» للنشر والتوزيع عام ٢٠٠٣، وصدرت طبعته الثانية عن هيئة الكتاب ضمن مشروع «مكتبة الأسرة ـ سلسلة الفنون» عام ٢٠٠٥.

فن الصخور

يشتمل الكتاب على مقدمة وبابين رئيسيين، حيث يتناول فى بابه الأول «فن الصخور» باعتباره يمثل بواكير الفن الإفريقى، التى أمكن الوصول إلى بداياتها عبر المواقع الأثرية لهذا الفن فى الصحراء الكبرى والحدود الجنوبية للقارة الإفريقية، وعلى الرغم من أن تلك الكهوف والملاجئ الصخرية تعد واحدة من أهم مناطق التراث الفنى الإنسانى إلا أنها ظلت مجهولة لقرون كثيرة، ثم بدأ الاهتمام بها بعد اكتشاف كهوف لاسكو والتامير فى أوروبا، وقد ساعد جفاف الصحراء فى الحفاظ على هذا التراث الفنى من عوامل التغير، فاحتفظت رسوماته بقيمتها الفنية الرائعة حتى أنها تبدو وكأنها من صنع فنانى العصر الحديث فنياً وثقافياً.

ولقد وجد أن تلك النقوش الصخرية الضاربة فى القدم تصور الكثير من الحيوانات المدارية المختلفة، والتى يمكن من خلالها معرفة تاريخ تلك الرسوم من منطلق كونها مؤشرات إيكولوجية تدل على طبيعة البيئة والعصر الذى وجدت فيه، فعصور التيتل ـ وهو نوع من الجاموس الوحشى ـ تعود صوره إلى الفترة ما بين (٧٠٠٠ ـ ٤٠٠٠) ق.م، والتى تتضمن أيضاً رسومات الفيلة وأفراس النهر، وتليها فترة الثور الأيبيرى ذى القرون القصيرة والثور الأطلنطى، ذى القرون الشبيهة بالقيثارة والتى ترجع إلى ٤٠٠٠ ق.م، ثم تجيء مرحلة الحصان الذى دخل إلى إفريقيا مع جحافل الهكسوس القادمين من أواسط آسيا منذ ١٥٠٠ ق.م، ومن الملاحظ فى تلك المرحلة أن فرس النهر قد اختفى تمامًا، مما يعنى انتهاء العصر المطير، وهو ما تؤكده الحقيقية الراسخة بأن الخيول لا تعيش فى مناطق المستنقعات. أما الجمل فقد أدخله الفرس إلى إفريقيا عندما غزوا مصر عام ٥٠٠ ق.م فى أواخر عصر الأسرات وأصبح شائع الانتشار فى العصر المسيحى.

وإلى جانب تلك الرسومات التى تصور لنا طبيعة البيئة التى عاشت فيها تلك الشعوب، هناك أيضاً رسومات أخرى للبشر وعمليات الصيد التى يمكن أن نتعرف من خلالها على بعض نشاطاتهم الحياتية وعاداتهم الاجتماعية والدينية، وتدلنا مراقبة حياة الزنوج فى الغابة الإفريقية على بعض ملامح هذه الحياة وفهم مغزاها وتفسيره، وفى هذا السياق يتناول المؤلف بالشرح بعض النماذج من هذه اللوحات التى تلقى مزيداً من الضوء على حياة تلك المجتمعات البشرية التى عاشت فى الأزمنة السحيقة، حيث تدلنا مناظر الصيد فيما بين نهر النيل والمحيط الأطلسى على انتشار مدنية الصيد فى إفريقيا منذ عشرات الآلاف من السنين، كما تبين الرسوم المراحل الانتقالية من صيد الحيوان بالفخاخ وصولاً إلى أسره واستئناسه.

وهناك رسوم تمثل رجالاً منحنين وفى أيديهم آلات معقوفة تشبه مناظر الحصاد بالمناجل عند الفراعنة، وفى كهف المعركة فى «سان صور» كثير من الرسوم لبنات يخرجن لجمع الثمار وفوق كواهلهن عصيهن التى يقلبن بها التربة، وهو ما يدل على كثافة السكان ومشاركة المرأة فى العمل. كما تظهر المساكن بشكل تقليدى على هيئة كروية تدل على الأكواخ، وكذلك الحياة الأسرية حيث ترى النساء وهن جالسات على باب الكوخ ومعهن أطفالهن وقد ربطن المواشى بالحبال، بالإضافة إلى صور أخرى لنساء يركبن ثيرانًا مزينة وقد تدلت «قِرب الماء» فوق ظهورها..

ولعل هذه الرسوم تؤكد لنا ـ كما يشير المؤلف ـ على أن «فن الصخور» يعد وبحق الطبعة المصورة لأول كتاب عن إفريقيا يرصد لنا تلك البيئة التى عاشت فيها أولى المجتمعات الإفريقية. وقد اختار الفنان الإفريقى الصخور الطبيعية التى نقش عليها أعماله بعناية، كما استخدم باليتة ألوانٍ خاصة مازالت تنبض بالحيوية. ولما كانت الغابة الإفريقية المليئة بالأشجار معلماً بارزاً فى الجغرافية الطبيعية لتلك القارة فقد استخدم فنانوها فى ذاك العصر مادة الخشب ولحاء الأشجار فى صنع التماثيل والأقنعة، كما استخدموا النحاس والطين النضيج أو الخزف الذى يطلق عليه الباحثون «التراكوتا» وأنتجوا منها نماذج فنية رائعة تضارع مقتنيات اليونان والرومان.

وفى الباب الثانى من الكتاب يعرض المؤلف للكثير من الفنون الإفريقية جنوب الصحراء، حيث تناول فن التراكوتا

التى تعد أقدم التماثيل الإفريقية صغيرة الحجم، وباعتبارها تمثل بقايا من التاريخ الإفريقى المطمور، والتى تم اكتشافها بالصدفة المحضة فى قرية «نوك» بوسط ليبيريا بين عامى (٥٠٠ ق.م ـ ٥٠٠م) ضمن اكتشافات حضارة نوك، ثم يعرض لفنون «إيفى» التى تمثل فى حد ذاتها أنقى أشكال الفن الإفريقى الخالص وذروته، وكذلك مقتنيات مملكة بنين ـ فى نيجيريا ـ التى تحوى منحوتات من الرءوس والتماثيل والألواح والكنوز الملكية والتحف المصنوعة كلها من البرونز والعاج.

• أقنعة ورقصات تحيى الأسطورة

احتلت الأقنعة والتماثيل السحرية مكانةً بارزةً فى الفنون التشكيلية الإفريقية، خاصة وأن السحر قد لعب دوراً كبيراً فى حياة الإفريقى على امتداد تاريخه ـ ولا يزال، ومن ثم فقد اعتقد فى قوتها السحرية ولم يكن لجوئه إليها بحثاً عن الجمال. وإنما لبث عوامل الرعب فى العمل الفنى، الذى استخدمه باعتباره تعاويذ سحرية تقيه من الأرواح الشريرة، فقد ظل القناع فى المعتقدات الإفريقية حاملاً لقوى سحرية مخيفة سواء بالنسبة لمن يرتدونه أو يشاهدونه. ونظراً لارتباطه الوطيد بالأسطورة فقد كان صنع الأقنعة منذ القدم لا يعد من أعمال البشر، وإنما يعود إلى أصول خارقة للطبيعة وفقًا للاعتقاد السائد بأنها خرجت من الأحراش أو أنها منحة من الأرواح منذ زمن بعيد، وبالتالى فإن عملية تصنيعها تتم فى سرية شديدة.

وفى مالى والجابون ينظر «الدوجون» إلى الأقنعة لا باعتبارها من قوى الطبيعة الخارقة وإنما بوصفها التجسيد المؤقت لروح أحد الأسلاف أو إحدى القوى الحيوية للميت التى يقوم على صنعها أعضاء الجماعة، وحتى يمكن الحفاظ على أسرار تلك الجماعة من الدخلاء يتم التأكيد على المبتدئين عند اعتناق أفكار الجماعة بعدم كشف أية أسرار لمن حولهم، وتعميق إيمانهم بقوة الأقنعة على المستوى الدينى لعالم الروح وعلى المستوى الاجتماعى. وهناك ما يشبه الحظر على غير أعضاء الجماعة الدينية من محاولة النظر إلى القناع أو حتى رؤيته عن غير قصد، ورغم تلك الإجراءات فإن القناع لا يحتاج لقواه السحرية إلا عند عرضه أمام الجمهور ومن خلال الطقوس، ثم يتم الاحتفاظ به بعد ذلك فى أماكن سرية.

ومن العناصر الأساسية فى طقوس «الرافيا» عدم فصل القناع عن الموسيقى والإيقاع والغناء، وعادة ما يكون لكل قناع راقص معين، وهذا التعيين قد يستمر لفترة طويلة، بل إنه قد ينتقل من جيل إلى جيل فى السلالة أو الجماعة السرية نفسها، وذلك علاوة على عمليات ممارسة الشعائر والطقوس والتضحية المصاحبة لها وغيرها من الممارسات التى تعيد إلى القناع الحياة. وهكذا فإن عالم القناع من تعقيده وانتشاره يكاد يمثل الغابة الاستوائية التى خرج منها.

وقد ظهرت أقدم لوحة لإله القناع فى منتصف القرن الماضى عندما اكتشفها أحد علماء الآثار الأمريكيين بالمصادفة أثناء قيامه برحلة استكشافية لدراسة لوحات «تاسيلى» حيث عثر على لوحة لإنسان يرتدى قناعاً مرسوماً فى مكان عميق يصعب الوصول إليه، ربما يكون مكاناً مقدساً، وهو رسم يعود إلى فترة ذوى الرءوس المستديرة ويصل ارتفاعه إلى خمسة أقدام وينبت من ذراعيه وأرجله العشب، ولعل هذا الرسم الذى يعود تاريخه إلى ٧٠٠٠ عام فى «تاسيلى» يمثل أقدم تسجيل لإله القناع الذى تمارس طقوسه لدى بعض القبائل فى جنوب الصحراء حتى الآن.

ولعلنا نلاحظ من خلال البحث الذى أجراه الفرنسى «ماريانويل» مجىء القناع «الجاباه» من إحدى قرى ساحل العاج على هيئة صغير الشمبانزى وهو يقفز فى صورة فجائية ويؤدى رقصة وحشية ثم يلقى بنفسه على أحد المشاركين فى الطقوس الدينية ليطرحه أرضاً وكأنه يمزقه، ثم يضع فى فمه ثمرة فاكهة ويرحل تاركًا خلفه المتوفى، وبعد أن يستيقظ الرجل يأخذ فى أداء راقص يوحى بالانتصار على زملائه. وهكذا نجد أن القناع يعطى للمشهد الدور الذى لعبه فى الماضى عندما أنقذ أسلاف الذكور من المذبحة التى كادوا أن يتعرضوا لها على يد أعدائهم، ومنذ ذلك الحين والقبيلة لا تأكل الشمبانزى ولا تقتله. ومن ثم فإن القناع يعيد الحياة لهذه الأسطورة التى تصورها القصة، فدائمًا ما يكون التاريخ وثيق الصلة بالأسطورة، كما أن القناع يعيد إلى الأذهان أسطورة نشأة هذه القبيلة والأساطير الخاصة بالحياة اليومية، وهو يضع هذه الأساطير ضمن الخبرة الواقعية للأحياء.

ويشير المؤلف إلى أن القناع يمثل روح مخلوق خرافى يتداخل فى حياة القرية، وهو يقف فى منعطف بين ما هو مقدس وما هو غير مقدس، فيجعل العالم الآخر متطوراً وينظم وجود الفرد ويصبح كل شىء فى حيز الممكن. ومن خلال إعطاء تعبيرات متطورة للقناع يمكن لروح القناع أن تقوم بالدفاع عن القوانين الأخلاقية غير المدونة، وأن تتتبع وتعاقب هؤلاء الذين يخرجون عن الأعراف والقوانين السائدة

والمقبولة. ومن ثم تتكامل القوانين مع اللاوعى الجمعى وتصبح أكثر قبولاً.

ويختلف القناع اختلافًا عميقًا عن التمثال الصغير؛ فالقناع ينتمى إلى عالم منفصل لا يعكس بالضرورة نوعًا معيناً من الأشكال الإثنية أو العرقية، وغالبًا ما يظهر القناع مزيجاً مدهشاً من التكوين، فالقناع على عكس التمثال دائماً ما يتضمن أو يوحد بين عناصر بشرية وعناصر حيوانية ليخلق مكوناً يحمل الصفتين، علاوة على قوته الحيوية ولذلك يمثل القناع نقطة الوصول بين الراقص وكل شيء حى فى هذا العالم، ويعبر عن معظم العادات والتقاليد فى الحياة الإفريقية والطقوس والشعائر الخاصة بالبلوغ والخصوبة والجنائز.

أقنعة طقوس الخصوبة

وتنتشر هذه الأقنعة فى الأقاليم البعيدة عن خط الاستواء، وتعود طقوس الإخصاب إلى نهاية فصل الحصاد كما هو الحال فى ثقافات غينيا ومالى وساحل العاج وسهول الكاميرون، حيث يتضرع المشاركون إلى الأرواح والآلهة كى تبارك محاصيلهم ومواشيهم ولتضمن لهم الوفرة والحياة الرغدة. ففى قبائل الباجا (غينيا) يطوفون بقناع النيمبا العظيم وسط الحقول فى احتفالية موسم الحصاد متوسلين إليه لحماية المحاصيل. وعندما تبدأ شعائر الحصاد فى بوركينا فاسو وساحل العاج تختلط أعداد كبيرة من الأقنعة ذات الملامح البشرية والحيوانية حتى يبدأ الإله فى ضمان سقوط المطر للمزارعين، كما يرتدى شباب البمبارا ريش طائر التيوارا فى بداية موسم المطر ويقومون بالرقص فى ساحات القرى كل مساء، حيث تعد روح التيوارا حارسًا للحصاد وموضعاً للعبادة والتقديس.

أقنعة طقوس البلوغ

وهى الأقنعة الخاصة بالشعائر والطقوس الاحتفالية التى تمارسها معظم القبائل الإفريقية حتى يبلغ فتيانهم مبلغ الرجال، وإن كانت تلك الطقوس تختلف اختلافاً بيناً من ثقافة لأخرى وبحيث لا يصبح هناك أسلوب عام لطقوس الانضمام لجماعة الرجال، إلا أنها فى معظم الأحوال تتضمن فترة من البقاء فى عزلة عن الآخرين بعيداً عن قريتهم، ففى أنجولا يؤخذ الأولاد إلى منطقة نائية ليتعلموا من الرجال المقنعين تصرفات البالغين عبر سلسلة من المحاولات، الأمر الذى يقتضى بقاءهم فى الغابة لعدة شهور، وتهيمن على هذه الطقوس روح «المكويسى» وهى روح لكائن بدون جسم معين يعتقد أنه متوف ولكنه يندفع خارجًا من الأرض متغطيًا بالألياف، وهو كائن خرافى يخشونه ويعبدونه فى الوقت نفسه، ويرتدى القائم بطقوس المرور هذه قناعًا - يسمى «كيكونزا» - مكون من عناصر بشرية وحيوانية. كما تقترن تلك الطقوس بالكثير من الرقصات التى تؤدى عند عودة الصبية من العزل وقد صاروا بالغين، وفى قبائل الباجا يؤدون تلك الرقصات وهم يمسكون بعوارض خشبية على شكل ثعابين البيثون الضخمة التى قد ترمز إلى البلوغ، وهذه العوارض لا تعد أقنعة وإنما اكسسوارات تستخدم فى الرقص.

الأقنعة الخاصة بالعامة

وهى الأقنعة التى تمثل الصفات الشخصية لأفراد القبيلة والتى تقدم فى عروض مفتوحة يشاهدها الجميع، فيما عدا النساء والأطفال الذين يتعين عليهم الاختفاء عند استعراض الأقنعة المخيفة فى شوارع القرية والتى تسبقها أصوات النفير. وتنتشر هذه الاحتفالات بصورة لافتة فى ساحل العاج. فهناك قناع «الدان» وهو قناع كوميدى ساخر، وقناع السباق الذى يرتديه الشباب المتسابقون، وقناع المشاجرات، وقناع الشرطى الغاضب فضلاً عن قناع «الوى» أو الغناء المحمل بأجراس تصحبها دقات الطبول والأغانى التى تمدح المحتفلين بالأعياد وإحياء القصص القديمة المأخوذة عن الأسلاف مع اقتباس الأمثال الشعبية الشهيرة.

الأقنعة ودورها فى المجتمع

تلعب الأقنعة دوراً بارزاً فى الحياة الإفريقية لاسيما الأقنعة الخاصة بالجماعات السرية أو المغلقة وطقوس الانضمام إليها، وذلك على الرغم من تنوع المجتمعات الإفريقية وتباين أسلوب حياتها، حيث تسهم ضمن منظومة أشمل فى ضمان بقاء السلطة وتأكيد سيطرتها على المجتمع وتقويم الخارجين على أعرافه وتقاليده. فقبائل الكوبا فى زائير - مثلاً - يعتقدون أن أقنعة «الموكيم» أو المواشى موبوى تضبط سلوك الأفراد فى المجتمع، وبالتالى فإنها تعد إضافة إلى قوة العدالة الملكية، لما تحققه روحها من شعور بالرعب والفزع لدى السكان. ويستخدم قناع الحرب لدى الجريبو فى ليبيريا لبث الرعب فى قلوب المعارضين أو الأعداء أثناء القتال. وفى مناطق أخرى من إفريقيا يعد القناع وسيلة من وسائل تسهيل جمع الضرائب والتى تعد من أهم وظائف قناع «الجوكيو كيونجو»، ويمكن للقناع أن يقيم العدل «قناع البورو» من خلال دوره فى البحث عن المجرمين، وفى مجتمعات الإيكوى فى نيجيريا تلعب

الأقنعة الدور نفسه حيث تراقب سلوكيات أفراد القبيلة من خلال أقنعة عيونها مغطاة بالجلد، بل إن سكان القرى الصغيرة أحياناً ما يتعاملون مع الأقنعة باعتبارها حامية لقريتهم كما هو الحال في أقنعة جماعة «الكوما» في ساحل العاج التي تحمي القرية من أعمال السحر القوية.

موت الأقنعة وحياتها

عادة ما يصنع القناع من قطعة خشب واحدة تكون ناعمة الملمس وخفيفة الوزن يختارها الفنان بعناية، وهناك بعض الأقنعة في ساحل العاج تصنع من قطعتين. وقبل شروعه في صنع القناع يتعين على النحات أن يتطهر ويقوم باسترضاء روح الشجرة المقطوعة من خلال استدعاء أحد الكهنة الذي يقوم بطقوس خاصة لاسترضاء الروح، ثم يبدأ النحات في العمل بسرية تامة مستوحياً شكل القناع من ملامح وجه أو شعر امرأة أعجب بها، مضيفًا عليه نوعًا من القوى النفسية غير المجسمة التي يزيد غموضها من الشعور بالرهبة والرعب، فضلاً عن المخاوف القديمة الكامنة في النفس في مواجهة قوى الطبيعة المختلفة. فإذا ما انتهى من عمله قام بتلوين القناع بمادة الكاولينا ـ الصلصال الصيني ـ للون الأبيض الذي يرمز للموت، والفحم النباتي للون الأسود الذي يرمز للون البشر، وخام أحمر من أوكسيد الحديد رمزاً للحياة، واللون الأصفر من المغرة الصفراء، والأزرق من مادة معدنية أخرى وهكذا، وأحياناً ما يزينها بالخرز أو أصداف المياه العذبة. وقبل أن يسلم المثّال القناع مكتملاً للراقص يتسلم منه خاتم النحاس الأصفر وكأنه مهر عروس، ومن ثم تصبح علاقة الارتباط بين القناع الجديد ومالكه أشبه بنوع من الزواج الغامض.

وقد تصنع بعض الأقنعة من لحاء الأشجار المطروقة أو أوراق الشجر وإن كانت سريعة الفناء والتدمير. وفي نيجيريا تستخدم قبائل الإيكوى أقنعة من جلود الوعول اللامعة بديلاً لاستخدامهم جلود البشر في فترات سابقة بعد أن يتم شدها على إطار من الخيزران.

وعندما يهترئ أحد الأقنعة أو يتم تدميره في ساحل العاج يقومون بعمل نموذج مصغر له كنوع من الهروب المؤقت لروح القناع التي تعاود ظهورها لاحقًا في أحلام من سيرقص مستخدمًا هذا القناع في المستقبل. وفي العصور القديمة كانت قبائل الصونغي تقدم الضحايا البشرية باعتبارهم قرابين لاستدعاء القوى السحرية الإلهية، وهو ما كان يحدث في الشمال الشرقي من ليبيريا عندما تقتضي الطقوس اللازمة لدعم القناع الذي يفشل في تحقيق الغرض منه وتقويته في ساحة المعركة تقديم قربان بشري بالطريقة نفسها وتمت الاستعاضة عنه في عصور لاحقة بتقديم بقرة كقربان في نوع من الخداع بديلاً عن القربان البشري.

ولم يكن القناع ـ بشكل عام ـ يتعرض في الماضي للرمي أو الحرق دون اتخاذ الاحتياطات الواجبة حيث كانت عملية تدمير القناع محاطة بشعائر خاصة لنقل قوته السحرية السرية إلى قناع آخر، في حين كان قناع «البو» لدى قبائل الچوكو يدفن في المستنقعات ومعه سوار من المعدن كنوع من إعادة ثمن العروس، حتى لا تحل روحه في أحد أفراد الأسرة التي استخدمت القناع، وأحياناً ما كانوا يضعون بقايا القناع في كهف أو كوخ خاص حتى يتحلل بفعل الزمن أو النمل الأبيض، بل إنه كانت هناك أوقات محددة لحرق أقنعة الچوكو المصنوعة من لحاء الأشجار أو الراتنج عندما تصل حياة القناع إلى النهاية في خاتمة المطاف وذلك من خلال احتفالات وطقوس خاصة، بينما تظل الأقنعة المصنوعة من الخشب لمدة أطول.

ويمكن القول ـ كما يذهب المؤلف ـ إن القناع قد منح لإفريقيا السوداء الملاذ والمهرب إلى عالم خوارق الطبيعة وكل ما هو غير واقعي وأكثر حيوية من التماثيل الثابتة، فضلاً عن أن دورها في مواجهة رهاب الموت أشبه بنوع من العلاج النفسي أثناء شعائر الجنائز وطقوس الموت، كما أن القناع يصل بالراقص إلى نوع من الوجد الصوفي، ويغرق الآخرين في عالم سحري مقدس.











بعثة فنية إلى واحة سيوة

متابعة: مروان حماد

أقيمت موخراً ندوات عدة خاصة عن «واحة سيوة» ذلك المكان الضارب فى الصحراء الغربية من جمهورية مصر العربية ، والذى يبعد عن مرسى مطروح بحوالى ٣٣٠ كم؛ ونظراً للأهمية الكبيرة لموقع «واحة سيوة» من أنها تقع بالقرب من الحدود المصرية الليبية، ولأنها كانت موطناً للحضارة الفرعونية وعبادة الإله آمون؛ فقد كان لابد من الاهتمام بدراسة «واحة سيوة» من أكثر من جانب من خلال بعض الطروحات التى قامت بها مجموعة من الباحثات المهتمات بالمجتمع السيوى، وذلك عن طريق القيام برحلات ميدانية إلى أرض الواقع «واحة سيوة» بتشجيع وإشراف د. سميح شعلان الأستاذ المساعد بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

والذى يحدثنا عن فكرة تكوين هذا الفريق المهتم بالمأثورات الشعبية فى سيوة، فيقول: «منذ زيارتى الأولى إلى «واحة سيوة» عام ١٩٩٥م، وأنا أتحين الفرصة لرصد ملامح الحياة الشعبية لدى أفرادها والذين يمثلون جماعة تحمل مفردات ثقافة خاصة تعبر كل التعبير عن التأثير الذى يحدثه المكان فى صياغة مفردات ثقافة الإنسان، تلك الصيغة التى اهتم برصدها ونهب بعض مفرداتها نفر من الباحثين الأجانب.

منذ ذلك التاريخ وأنا أبحث فى كيفية تكوين فريق عمل يتسلح بالعلم والتقنيات الحديثة، وينطلق أفراده من توجه وطنى يدفعهم إلى تلك المهمة ويشيع بينهم ألفة الأصدقاء ومحبة الشرفاء من الناس. لمست فى طلبة السنة التمهيدية للماجستير بكلية الفنون الجميلة دفعة ٢٠٠٥ تلك السمات فعرضت عليهم غايتى.

زادنى حماسهم حماساً ودفعنى إخلاصهم لتكوين هذا الفريق؛ فكانت الرحلة الميدانية الأولى لمدة ثمانية أيام من ١٨: ٢٦ مارس ٢٠٠٥م. وتبعتها رحلة ميدانية ثانية مدتها خمسة أيام من ٨: ١٣ سبتمبر ٢٠٠٥، استهدفت استكمال النواقص فيما تم إنجازه بالرحلة الأولى. وقد تم الإعداد لتلك الرحلات بإعداد ببليوجرافى للدراسات التى أجريت عن المنطقة. بالإضافة إلى زيارات إلى مركز دراسات الفنون الشعبية للوقوف على ما تم جمعه من المنطقة والاسترشاد به لجمع مادتنا التى تستكمله وتضيف إليه. كما عملنا على زيارة المتحف الخاص بالأستاذ الدكتور شوقى حبيب لنفس الغرض.. وبناء على ذلك تم تحديد مسئوليات كل باحثة عن الموضوع الذى سوف تهتم برصده، وحرصنا على إمدادها بالكيفية التى يمكن بها رصد موضوعها.. هذا وإن كانت هذه هى البداية لكنها لن تكون نهاية حماس هذا الفريق لرصد مفردات ثقافتنا الشعبية فى المجتمعات المحلية المصرية كافة».

وبناء على هذا الإعداد الخاص بالمجتمع السيوى قامت الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بعمل مجموعة ندوات طرحت من خلالها الباحثات شتى صنوف المأثورات الشعبية السيوية وذلك فى ندوات الموسم الثقافى الفنى للجمعية.

أقيمت الندوة الأولى وكان عنوانها «الوحدات الزخرفية للحلى السيوية»، وطرحت فيها ورقتان لكل من الباحثة شيرمين مؤنس، والباحثة رباب سالم.

بداية قامت الباحثة شيرمين مؤنس، بعمل ربط بين موضوع الندوة والندوات السابقة التى تتعلق بموضوع النوبة.

اهتمت الباحثة بعمل رصد وتحليل للعناصر الزخرفية من خلال البحث الميدانى فى كل من المجتمعين، مع عقد مقارنة فيما بينهما ومناقشة الكيفية التى يتم بها اختيار تلك العناصر الزخرفية من واقع التأثير الذى يحدثه المكان والزمان والظروف المحيطة فى تحديد ملامح تلك العناصر. وقد قسمت الباحثة العناصر الزخرفية إلى أربعة أنواع:

١- عناصر زخرفية هندسية (المثلث - الدائرة الهلال - النجمة - الصليب - المربع والمستطيل - الشكل الأسطوانى).

٢- عناصر زخرفية آدمية وحيوانية (العين - الكف - السمكة).

٣- عناصر زخرفية نباتية (النخلة - الزهور - الشكل الكمثرى أو الانسيابى).

٤- عناصر زخرفية كتابية (الحروف والكلمات - الأعداد).

فالعناصر الزخرفية هى تجسيد للنشاط الإبداعى للفنان الشعبى وقدرته على خلق صور وأشكال تعينه على الطبيعة من حوله، وتقريب المسافة بين خيالاته وواقعه من خلال خلق إشارات ورموز ومعانى تربط الأشياء والأحداث بعضها ببعض. وأشارت الباحثة أن هذه الزخارف بأنواعها المختلفة مستمدة من التراث أو من الأسطورة أو الحدوتة أو من مردودات تاريخية (المصرى القديم - القبطى - الإسلامى) تسللت عبر سنوات طويلة وارتبطت فى أذهان الناس، والتى توارثها لا شعورياً عبر العصور المختلفة، وبين الأشكال الكامنة فى عناصر الطبيعة من حوله، والتى عبرت عن انشغالات العقل والوجدان الجمعى بطبيعة الحياة التى يحياها كل مجتمع. وهذا الربط ظهر فى الشكل العام للحلى وأيضاً فى العناصر الزخرفية المنفذة عليها، والتى استطاعت الباحثة تتبعها تاريخياً وأيضاً مناقشتها من خلال أهميتها فى نفوس مرتديها، وعلاقتها بالمعتقدات الدينية والشعبية والسحرية والتى أثرت بطريقة كبيرة على تصميمها ووظائفها التى أدت السيدات فى كل من سيوة والنوبة اللجوء إليها والاستعانة بها فى عرض حياتهم ومناسبتهم الاحتفالية.

فكانت الأشكال الهندسية من أهم الأشكال التى استخدمت سواء فى التصميم العام للحلية أو على الزخارف المنفذة عليها، فكان المثلث من الأشكال المهمة التى استخدمت فى تصميم وتشكيل الحلى فى كل منهما؛ فبجانب أنه مشاهد من الطبيعة والبيئة فى كلا المجتمعين فى الجبال والهضاب وأشكال الودع.. كان له مردود تاريخى، فهو يظهر بقوة بدءاً من الفن المصرى القديم، فهو الذى يتجسد منه شكل الهرم، ومروراً بالعصور التاريخية اللاحقة، هذا بجانب دوره الكبير من المعتقد الشعبى الذى ارتبط بأشكال الأحجبة التى تدرأ الحسد وتحمى من الأخطار.

واشترك المجتمعان أيضاً فى استخدام عنصر الهلال والنجوم بقوة مستمدة أيضاً من الطبيعة والمردودات التاريخية، هذا بجانب الأشكال المربعة والمستطيلة والأسطوانية والزخارف التى تعتمد على المحاور الصليبية، والتى استوحاها الفنان النوبى من العقيدة الدينية المسيحية، أما الفنان السيوى فاستوحاها واستمدها من الفنون الأخرى والتأثيرات الخارجية والتى استطاعت الباحثة التوصل إلى بعض منها، من خلال رصد للحلى المشابه فى المجتمعات المجاورة، كان هناك أيضاً تشابه فى عناصر أخرى بين كل من المجتمع السيوى والنوبى مثل: النخلة، والتى استخدمت بشكل قوى فى الزخرفة الداخلية على الحلى، والتى لاحظت الباحثة استخدامها بشكل كامل فى الحلى السيوى والاكتفاء باستخدام سعف النخيل فقط من زخرفة الحلى النوبية.

أيضاً تشابهت العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية فى كل من سيوة والنوبة المتمثلة فى أشكال وتكوينات زخرفية تمثل العين والكف والسمكة، وهذا يرجع فى المقام الأول إلى المعتقدات الشعبية والسحرية والتى كانت من أهم الأشياء التى تأثرت بها أشكال وزخرفة التصاميم فى الحلى فى سيوة والنوبة.

وتحدثنا الباحثة رباب سالم عن الدور المهم الذى لعبته الحلى فى حياة السيدات بواحة سيوة. بوصفه أحد الموضوعات الثقافية التى حافظت على وجودها وتأثيرها البالغ إلى زمن قريب، والذى يتمثل فى حرص جميع السيدات فى الواحة على اقتنائها لأهمية الدور الذى تلعبه فى حياتهن.

فتقول الباحثة: (جاء التعرض لهذا الموضوع من موضوعات الثقافية المادية باعتباره حالة إبداعية شديدة التميز نراها بوضوح فى هذا الإنتاج المتنوع من الحلى الفضية ، والذى تركه لنا فنان تلقائى إن جاز أن نطلق عليه هذا التعبير، استلهم البيئة فى إبداع وحدات زخرفية تميزت بها سيوة عن غيرها.. هذا الفنان هو «قباقب» الذى يعتبر أول مصمم ومصنع للحلى فى بواحة سيوة، والاسم الأصلى له هو «السنوسى» وترجع شهرته بـ«قباقب» إلى الصوت الذى يحدثه الطرق على الفضة فى أثناء تصنيعها.. بدأ هذا الفنان فى تصنيع الفضة بعد نزوح أهل سيوة من «شالى غادى» وتوسعهم أفقياً فى باقى الواحة.

كان «قباقب» يأتى بخام الفضة عن طريق صهر العملات الفضية المتداولة فى هذا الوقت، وكانت أدواته بسيطة للغاية فهى عبارة عن مجموعة من الأقلام المعدنية كان يقوم بحدها حسبما يتراءى له من خلال الطرق على هذه الأقلام؛ لذلك فإن أسلوبه الفنى جاء بسيطاً معتمداً على الحفر على الفضة باستخدام الطرق).

ثم انتقلت الباحثة للحديث عن الحلى وعلاقتها بمجريات حياة المرأة السيوية والذى تضمن علاقة الحلى بالفروق الطبقية ورؤية المرأة السيوية الخاصة للزينة، كذلك علاقتها بالتدرج فى السن.

كذلك مصادر الكم الهائل من الفضة السيوية والذى بلغ حصة الفتاة منه من ٥:٨ كيلو جرامات من الفضة، كذلك كيفية توزيع هذا الكم بين الأبناء وما الذى يورث منه.

ثم تحولت الباحثة بالحديث إلى تصنيف وتقسيم الحلى الفضية من خلال استعمال المرأة السيوية لها إلى: حلى خاصة بالرأس - حلى خاصة لتزيين الشعر - حلى خاصة بالأيدى والأرجل ... وغيرها.

وتناولت كذلك الأسلوب الفنى لتصميم الفضة السيوية فى قراءة تشكيلية من واقع قطع الحلى نفسها.

وكيف أن «قباقب» قد استلهم عناصر من البيئة المحيطة فى تشكيل هذا المعدن.

وأخيراً تناولت الباحثة أهم الاستخدامات للحلى فى مناسبات اجتماعية، ومدى ارتباط ذلك بالممارسات الاعتقادية الخاصة بذلك من عادات الزواج، ومولد الأطفال، وتأخر الإنجاب عند المرأة... وغيرها.

وفى نهاية الندوة أكدت الباحثة أن ما خلفه الفنان «قباقب» هو تراث فنى مليء بالرمز ومحملاً بقيم المجتمع الفكرية والذى حفظته ذاكرة الأجيال ليتناقلوه عبر دروب الأيام.

وجاءت الندوة الثانية ليُطرح من خلالها الوحدات الزخرفية الخاصة بالعمارة السيوية والمسكن السيوى، فتناولت الباحثة هبة الله الأمجد موضوعين مهمين من الثقافة الشعبية لدى أهل واحة سيوة؛ فقد اهتمت بالصناعات التقليدية أو حرفتى الفخار والخوص. وتقول الباحثة : «إنه على الرغم من الاختلاف الكبير فيما بين الخامتين إلا أن الإنسان السيوى استطاع أن يوظف ما لديه فى الطبيعة لتسير أمور حياته كما يتراءى له.

(وفى هذا قد تم تناول الموضوع الأول والمرتبط بأعمال الفخار، وذلك من خلال بعض النقاط التى نجملها فيما يلى:

- الخامات المختلفة من الطينة التى يمكن تصنيعها وخصائص كلا منها وأماكن تواجدها، وإن اتفقت جميعًا فى أنها من «تربة الغيط» أى الحقول.

- ثم كيفية إعداد هذه الطينة حتى يتم تشكيلها فى وضع منتجها؛ حيث يتم خلطها بالماء وإضافة بعض الأشياء التى تعمل على تماسك الطينة؛ مثل «قش الشعير» والذى يعرف بـ «اللوم»، أو إضافة كسر الأوانى الفخارية القديمة، وقد تختلف نسبة الخلط وأنواعه تبعاً لشكل المنتج وطبيعته والوظيفة التى يؤديها فى حياة الناس.

وتنقسم المنتجات الفخارية إلى فرعين رئيسيين هما:-

١- الطابنت: وهو الفرن الذى كان ومازال مستخدمًا فى الخبيز، متناولة فى ذلك التسلسل التاريخ، حيث كانت ربات البيوت يقمن على تصنيعه منزليًا ليصبح حرفة تقوم بحملها بعض النساء المختصات.

كما قامت الباحثة بعمل دراسة وافية عن طريقة تصنيعه ومختلف المراحل التى يمر بها.

٢- الأوانى الفخارية: والتى تعددت أنواعها لتتناسب مع الوظيفة التى تؤديها من عجن، وطهى، وحفظ مختلف أنواع الطعام والمياه، وحفظ وتكييل الزيوت.

وقد تراجع استخدام هذه الأوانى فى وقتنا الحالى لتستبدل بالأوانى المصنوعة من الألومنيوم أو البلاستيك.

ويتناول الموضوع الثانى أعمال الخوص والذى مازال بعض منتجاته مستخدماً إلى الآن، واستبدل البعض الآخر. وقد قامت الدراسة بتناول كيفية إعداد الزعف وتجهيزه، ثم طريقة تصنيعه، والتى انقسمت إلى شقين تبعاً للغرض الوظيفى من استخدامها:

١- الطريقة الأولى: والتى يتم فيها تصغير الزعف ثم تجميعه حسب الشكل المراد من حصر أو أشكال مختلفة من «القفف».

٢- الطريقة الثانية: وتقوم على لف الزعف حول ما يعرف باسم «الزيوا» الذى يصنع من سباطة البلح بطريقة تيسر تشكيلها على هيئة الأوانى تستخدم فى حفظ مختلف الأغراض كالخبز والحبوب والفضة. وتشكيل المكاييل بأحجامها المختلفة.

وتتم زخرفة هذه الأعمال إما بالخوص الملون أو بإضافة الخيوط الصوفية أو الحريرية إلى جانب إضافة قطع من الجلد الأحمر، والتى تم استبدالها بقطع من القماش الأحمر).

وتحدثت الباحثتان ياسمين ثروت وشيرمين إبراهيم عن شكل العمارة السيوية ومما تتكون. فبدأت الباحثة شيرمين إبراهيم بمقدمة عن سيوة، وعمارتها قديماً وحديثًا من خلال طرز معمارية أربعة خاصة بالعمارة السيوية مرت بها على مدى الأيام. فتقول:(أما الطراز الأول، فهو المبانى الخاصة بمدينة «شارولى غالى» المدينة القديمة للسيويين، والتى قد بنيت على هضبة فى الواحة، وكانت مبنية على أرض صخرية.

أما الطراز الثانى، فهى المبانى المحيطة بـ «شارلى غالى» وكانت هى البداية التى تشجع فيها أهل الواحة للنزوح. للأرض السهلة؛ فزادت مساحة المبانى بعد أن كانت المبانى فى «شارلى غالى» مساحاتها محدودة على حسب مساحة رقعة الأرض التى تبنى عليها.

أما الطراز الثالث، فهو البيوت السيوية التى أنشئت فى الواحة عام ١٩٠٠م، وزاد نزوح أهل الواحة إليها واستقروا فيها.

أما الطراز الرابع: فهو البيوت السيوية الحديثة والتى بنيت بـ «الخرسانة» بدلاً من أحجار الكرشيف - أحجار يأتى بها من الملاحات - ولكنهم احتفظوا بالتقسيمات الداخلية للمبنى السيوى والواجهة السيوية).

ثم تأخذ الباحثة ياسمين ثروت بناصية القول، فتحدثنا عن الخامات والأدوات الخاصة بالبناء السيوى ومراحل البناء والتقسيمات الداخلية للمبنى فتقول: (نتحدث أولاً عن الخامات: فقد استخدم السيويون الخامات الطبيعية المحيطة بهم فى الواحة، وهى من مميزات السيويين التى قاموا بها.

ومنها «حجر الكرشيف» الذى يأتى به من الملاحات الشرقية والغربية فى سيوة وهو عبارة عن كتل صخرية وطينية «اتلخت ابنو»، ويأتى من الأراضى الزراعية التى تبعد عن سيوة بخمسة كيلومترات، وهى تستخدم للبناء والمحارة؛ ففى حالة البناء يضاف عليها التبن وتخمر بالماء، أما فى حالة المحارة فيضاف عليها الرمل وتخمر بالماء ثم يتم استخدامها.

ومن الخامات أيضاً «جذوع النخل» التى يتم استخدامها فى التسقيف.

وكذلك «حجر الدبش» الذى بدأ استخدامه بعد نزوح الأهالى إلى الواحة - الأرض السهلة -، ولقد استخدمه الأهالى؛ لأن أراضى الواحة كانت تحتوى على مياه جوفية، لذلك استخدم «حجر الدبش» كأساس يتم وضعه تحت أرض المبنى بحوالى نصف متر إلى متر، ثم يتم البناء به فوق سطح الأرض بحوالى نصف متر إلى متر، وبعد ذلك يتم استكمال البناء بـ «حجر الكرشف».

ويستخدم «حجر الدبش» كأساس للمبانى السيوية؛ لأنه يتحمل الرطوبة والمياه الجوفية.

ومن الخامات أيضاً «طينة الباديت»، وهى طينة تحتوى على الجير، وكانت تستخدم كدهان لحوائط المبانى ولكنها لم تعد تستخدم واستبدلت بالجير الأبيض، ومكان تواجدها الأراضى الزراعية فى منطقة تسمى «سيدى محمود» بقرية «أغورمى».

وبعد سرد الخامات يأتى الحديث عن الأدوات المستخدمة فى البناء وهى:

١- الحجارى: وتستخدم لتقسيم النخلة إلى نصفين.

٢- تنجرت: ويستخدم لتنظيف وتسوية وجه النخلة.

٣- طورية: وهى على شكل فأس تستخدم لتقليب الطينة.

٤- الدبورت: وهى التى تستخدم لكسر حجر الكرشيف.

٥- التمحرت: وهى أداة حديثة تستخدم فى المحارة، وكانوا قديماً يستخدمون أيديهم بدلاً منها.

ثم تحدثت الباحثة عن مراحل البناء؛ فقد كانوا يبنون بحجر الكرشيف - باستخدام الطينة - ثم يقومون بعملية المحارة، ثم بعمل التسقيف بجذوع النخل، وفى نهاية الندوة تكلمت الباحثة عن التقسيمات الداخلية للمبنى السيوى فتقول:(عند دخولك إلى المبنى تجد الدور الأرضى «اسطاح ندى» وبه غرفة صغيرة تدعى «المطلولة» يتم فيها استقبال الضيوف. وعلى يمين المطلولة باب يدخلك إلى «المربوعة»، وهى غرفة أضيفت بعد استقرارهم فى الواحة، ولها باب خارجى يمكن أن يدخل منه الضيوف مباشرة من الخارج، وهى مكان مثل: مجلس يقعد فيه الرجال. وعندما تكون فى المطلولة تجد أمامك ممر صغير به سلم يؤدى بك إلى الدور الثانى ويدعى «اسطاح تمس» وهو ممر محاط به غرف النوم وغرفة الشتاء.

ثم الدور الثالث، ويوجد فيه السطح «اسطاح ننيج»، والمطبخ «اسطاحن إنطابنت» والحمام (الخور).

وكان الحوار فى الندوة الثالثة حول دراسة القوانين العرفية التى تحكم المجتمع السيوى وذلك من خلال ما قامت به الباحثتان هناء أبو شمالة وأسماء عبدالخالق بعمل دراسة حول هذا الموضوع واستنتجتا من خلال دراستيهما مدى احترام أفراد المجتمع السيوى والتزامهم بتلك القوانين وعلى رأس ذلك القانون باختيار شيخ القبيلة.

كما قامت الباحثتان بدراسة العادات الخاصة بالزواج فى «واحة سيوة» والأعياد المرتبطة بها مثل: عيد السياحة، وعيد المولد النبوى الشريف، حيث يقوم العريس باختيار عروسه فى أحدهما - وليس ذلك شرطاً - ومن ثم يخبر أسرته لتبدأ المراسم الفعلية للعرس، حيث تبدأ العروس فى الإعداد لجهازها - شوارها - والذى كانت الأم قد بدأت بتجميعه منذ صغرها، ويتعاون فى ذلك أفراد الأسرة من النساء والصديقات والجارات.

لتبدأ مراسم العرس منذ الحنة - الليلة التى تسبق ليلة الزفاف - وتكون الحنة لكلا العروسين، فى احتفالية غنائية جميلة يتشارك فيها الجميع، ومن ثم تحمل العروس ليلاً إلى عريسها.

وفى اليوم التالى «الصباحية» تحتفى أسرة العريس من النساء والجارات وصديقات العروس بالعروسة، ويخرج العريس منذ الصباح الباكر مع أصدقائه إلى الحقول، ولا يرى والده لمدة ثلاثة أيام.. وتقوم أسرة العريس بالتعاون مع الجيران بعمل وليمة كبيرة يدعى إليها الجميع.

وفى اليوم الثالث تكون احتفالية خاصة بالعروس، حيث يغسل فيها قدمى العروس، وترتبط هذه الأيام بأزياء معينة ترتديها، ويسمى هذا اليوم بـ «عراك توشكا».

وفى اليوم السابع، تقوم والدة العروس وقريباتها من النساء بزيارة ابنتهم - وذلك لأول مرة منذ الزفاف - ويسمى هذا اليوم بـ «يوم الشماتة» - أى الوحشة - وقد تتكرر هذه الزيارة مرة أخرى بعد أسبوع ثان أو أكثر.

واستلزمت هذه الدراسة رصد الأزياء المرتبطة بهذه الأيام، ورصد الأغانى المرتبطة بها.

وبعد هذا العرض المتخصص فى التراث الشعبى السيوى يتضح مدى ما يمكن الإحاطة والحفاظ عليه من خلال تنميته وعدم التفريط فيه بالإهمال أو طيه فى عالم النسيان.



استلهام المأثورات الشعبية في الدراما المسرحية

متابعة: وائل السمرى

«لو فتشت تحت جلد أى فلاح مصرى؛ فستجد حكمة سبعة آلاف سنة» تلك المقولة التى أوردها توفيق الحكيم فى «عودة الروح» أكدها الدكتور أحمد مرسى فى بداية كلمته أثناء إدارته لندوة «استلهام المأثورات الشعبية فى الدراما المسرحية»، تلك الندوة التى امتازت بالتنوع والثراء والجاذبية، سواء من قبل المنصة أو من قبل الحضور، وأكدت على ما يتمتع به الإنسان المصرى من عمق وأصالة ووعى سواء كان مثقفاً متخصصاً، أو إنساناً بسيطاً، يمشى وهو لا يدرك أن على كتفيه كل هذا التراث الثقيل الجميل.

وفى بداية الندوة، أشار الأستاذ الدكتور أحمد مرسى إلى أن قضية استلهام الموروث فى الأجناس الأدبية بوجه عام، والدراما المسرحية بوجه خاص، قضية قديمة وعميقة فى آن، فبعض تلك الاستلهامات قد انحاز للشكل والبعض الآخر قد انحاز للمضمون، وكلاهما يحاول إعادة توظيف الموروث بناء على ما يمليه السياق الثقافى والسياسى والاجتماعى والحضارى، وهكذا يعتبر الموروث الشعبى واستلهامه المرآة التى يرى المبدع فيها عصره ويحلم به سواء فى الماضى أو فى الحاضر، وكأن كل نغمة يصدح بها الناى هى دليل على توجعه وحنينه للشجرة التى اقتلع منها. ومن هنا، جاءت أهمية جمع وتدوين وتوظيف واستلهام وإحياء التراث الثقافى غير المادى، الذى يضم كل ما يتعلق بالمأثورات الشعبية، التى تقف كحائط صد لكل الهجمات التى يتعرض لها الشعب المصرى سواء من الناحية الفكرية، أو السياسية، أو الاجتماعية.

وقد ضمت المنصة كلا من الأستاذ رأفت الدويرى، والأستاذ إبراهيم حلمى، والأستاذ الدكتور الفنان أحمد جلاوة، والأستاذ الدكتور المبدع سامح مهران. واستهل الأستاذ رأفت الدويرى كلامه قائلاً: «إن فى بداية القرن العشرين وربما قبل ذلك تأسست فى أوروبا مراكز للفنون الشعبية، وقد أنشأت بغرض تجميع تلك الموروثات ودراستها وتبويبها لتكون عوناً وذخيرةً للباحثين والمبدعين والمهتمين على حد سواء، وقد أكدت الأبحاث العلمية الفولكلورية أن لكل شعب ما يميز شخصيته وهويته الحضارية، وعلى الرغم من تعدد تلك المميزات الشخصية للشعوب فيما بينها إلا أن هناك خيطاً وهمياً يربط بينها، ربما يكون ذلك الخيط هو نقطة التلاقى الإنسانى التى تعتبر الطريق السحرى للعالمية، فكلما غاصت الرؤية فى المحلية كلما مهدت الطريق نحو العالمية.

ودلل على ذلك بالنهضة المسرحية التى شهدتها أيرلندا، والتى نشأت كرد فعل لمحاولة الإنجليز سلب تاريخهم أى

وثقافتهم، فما كان منهم - الأيرلنديون - إلا أنهم جمعوا تراثهم الشعبى واستلهموه فى أعمالهم الإبداعية المسرحية؛ التى أكسبت المسرح الأيرلندى نكهته الخاصة ورؤيته المتميزة. فعندما تقرأ مسرحية بالإنجليزية ولا تعرف كاتبها، فإنك تستطيع أن تتبين إن كان كاتبها أيرلندى أم لا، وذلك بحكم توغل الموروث الشعبى الخاص بهم فى أعمالهم المسرحية.

ثم تساءل عن كيفية تعامل المبدع المصرى مع موروثه الشعبى أو الرسمى، وهل يكفى أن يتم مسْرحة عنصر من الموروث ثم إسقاطه على الواقع المعاش؟! ثم أجاب بقوله: المبدع الحقيقى هو الذى يتحاور مع الموروث وليس بالضرورة أن يكون ذلك الحوار من جانب واحد - أى من جانب الموروث - الذى يملى أفكاره ومعتقداته على المبدع، بل لابد أن يتمتع ذلك الحوار بالشد والجذب، والاحترام حيناً والاحتدام حيناً والتمثل حيناً آخر، مؤكداً على أهمية الحرية فى التعامل مع ذلك الموروث الذى لا يكفى توظيفه فقط، بل يجب إعادة اكتشافه بعيداً عن الغيبيات والمطلقات ومن ثم إعادة إنتاجه.

أما الأستاذ إبراهيم حلمى، فقد آثر أن يتناول فكرة استلهام الموروث بشكل تطبيقى على أعمال الكاتب والمبدع الراحل «فاروق خورشيد»، وأوضح أن الموروث الشعبى يظهر جلياً فى أعمال الراحل بل يعتبر هو العين التى كان ينظر منها على الدنيا، ومن الموروث قد استقى معظم أفكاره ومقترحاته الفنية فى أعماله المسرحية، وقد اهتم بالقضايا الإنسانية مثل قضية الحرية وقد تناولها فى مسرحية «أيوب» وسيطرت عليه فكرة الإرادة التى يعتبرها المحرك الذى يولد الحرية ورأى أن الحرية لا تُعطى وإنما تأخذ وتنتزع. والحرية عنده هى نفس طليق وعين لا ترتد، وركبتان لا ترتعشان، كما تناول شخصية السادة العبيد والعبيد السادة التى تمثل منطقة وسطى بين الحرية والعبودية.

كما ظهرت فكرة الصراع بين الخير والشر وتغلب الأول على الثانى تلك التيمة الأثيرة فى الأدب الشعبى، وكذلك ظهرت فكرة انعزال الحاكم عن الرعية وأثر ذلك السلبى على التفاعل السياسى والاجتماعى، كما انتقل للقضايا الاجتماعية الدقيقة كقضية «الثأر» التى حوّلها من الثأر الفردى إلى الثأر الجماعى مستنفراً بذلك الجانب الموروث فى الشعب المصرى من اعتقاد راسخ بضرورة الثأر، ولكنه حوّله إلى الثأر الإيجابى البناء - أى ثأر الأمة - بدلاً من الثأر المفتّت للمجتمع.

ثم أوضح أن الدافع الرئيسى الذى استجاب له «فاروق خورشيد» فى استلهامه للموروث هو عام ١٩٦٧م وما حمله من انكسار للحلم ونكسة للحكم، وكأنه بذلك تمثل روح الفنان الشعبى القديم الذى كان يبدع حكاويه كرد فعل للغزو المتواصل الذى كان يتعرض له العالم العربى والإسلامى ولاسيما فى وقت الحملات الصليبية.

وفى التفاته إلى حرفية اللعب مع الموروث ومدى استفادة خورشيد من الموروث فى تكنيك الكتابة المسرحية، أشار إلى أنه أدار زمنية الحدث فى المسرحيات بوسيلتين هما: المزج بين الماضى والحاضر، أو الرجوع إلى الماضى «الفلاش باك» واتضح ذلك فى مسرحية «حديقة المرء التى جعل فيها شخصية أيوب التاريخية تظهر بملابسها المناسبة لعصرها فى حجرة صالون حديثة.

ثم أوضح أن كل تلك المؤثرات والمدخلات الثقافية سواء من ناحية الشكل أو المضمون التى استلهمها خورشيد فى مسرحياته لهى أكبر دليل على ثراء الموروث الشعبى بكل جوانبه؛ لأن ذلك الموروث يعبر عن الروح الأبدية التى تتجسد فى الفنان الشعبى، ذلك الفنان الذى عبر عن لحظة امتزج فيها المعنوى بالمادى والأسطورى بالمعاش.

أما الفنان والدكتور: أحمد حلاوة؛ فقد أشار إلى أن استلهام الموروث الشعبى أمر فى غاية الأهمية والجمالية. وانطلاقاً من هذا المفهوم، جاء اهتمامه بالموروث فى معظم مسرحياته التى أعدها وأخرجها، وكان آخرها مسرحية «حارة عم نجيب» التى ضمّن فيها تيمة الحارة الشعبية لأديب نوبل «نجيب محفوظ»، وقد عرضت تلك المسرحية على خشبة مسرح الطليعة ومثلت مصر فى المهرجان التجريبى الذى يقام بالقاهرة، وقد اعتمدت على المزج بين أداء الأشخاص - أبطال المسرحية - وأداء العرائس المكملة للرؤية الشعبية لتلك المسرحية، كما استعنت ببعض الأصوات من خارج المسرح لتقوم بشكل ما بدور «الراوى».

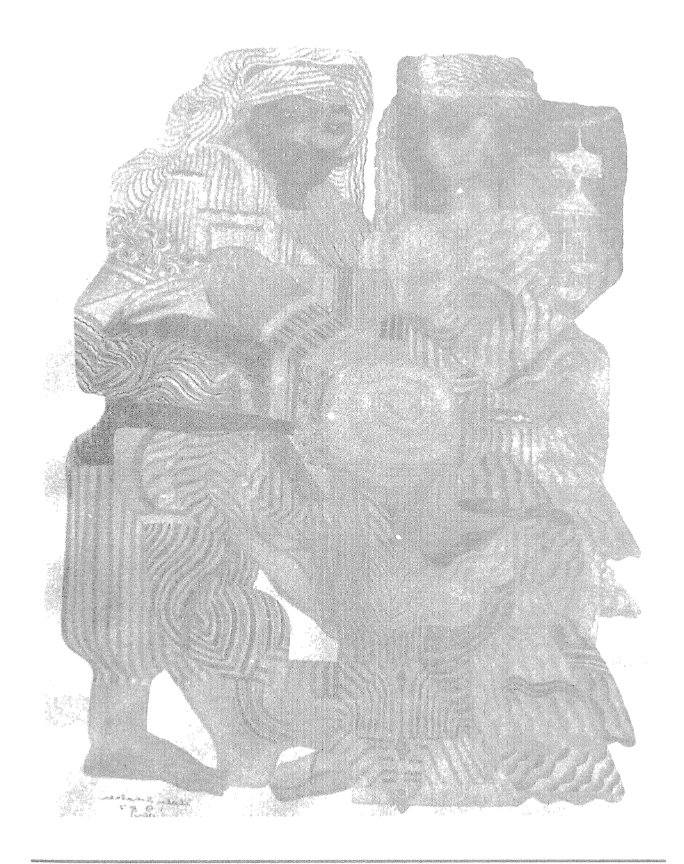
ثم أضاف: إن هناك بعض النصوص التى تعاملت مع الموروث بجدية واحترام، مثل إبداعات عبد الرحمن الشافعى ويسرى الجندى وأبو العلا السلامونى، ولكن فى التنفيذ قد اتخذت من الشكل الغربى للمسرح قالبًا لها مما أدى إلى عدم انسجام المشاهد مع العرض لتضارب الرؤى المسرحية.

ثم ضرب مثلاً ناجحًا - من وجهة نظره - للتعامل مع الموروث، وذلك فى مسرحيات نجيب الريحانى وعلى الكسار اللذين استلهما الموروث بديناميكية عصرهما، وكذلك حدث مع معظم المبدعين العالميين أمثال شكسبير وموليير ويوربيدوس الذين تعاملوا مع موروثهم بحنكة وفنية عاليتين فنالوا الخلود.

ثم تحدث الدكتور والمبدع سامح مهران الذى أكد على التحاور الحى مع الموروث قائلاً: إن استخدام الغرب لتراثهم تميز بشىء غاية فى الأهمية وهو ازدواج الهدف من المصطلح الواحد والمعنى الواحد، فحينما يستخدم الغرب أسطورة ما بغرض التطهير فإنه يقصد فى بادئ الأمر تطهير النفس الإنسانية، لكن ذلك لا ينفى فكرة التطهير من الأسطورة ذاتها؛ وذلك على طريقة «داونى بالتى كانت هى الداء»، فمثلا الكورس فى ثلاثية الأورست يحرضون البطل على الثأر، ولكن الدراما تسير نحو المحكمة، أما الكُتَّاب العرب فقد استخدموا التراث كوعاء يملئونه بمضمون، مع الأخذ فى الاعتبار بأن الشكل ما هو إلا مضمون تشكَّل، وجاء ذلك فى عنصر الحكواتى «كما فى مسرح سعد الله ونوس» الذى اعتمد على تكريس لسلطة تضاهى سلطة السلطة.

وأضاف قائلاً: إن الهوية تتحقق بفعل التفاعل، فلا وجود للشخصية الخالصة على الإطلاق، ومن هنا تأتى أهمية التجريب الذى لا يعتمد على الشكل فقط، فالتجريب يعنى عدم الاعتراف بالقيم المسبقة قبل وضعها فى مختبر تجريبى ثم بعد ذلك تستمد قيمتها من فعل التجريب ذاته، أما الحداثة وقد أصبحت كلمة سيئة السمعة ولا أعرف لماذا؟! فهى تبدأ من الفصل بين الحقول المعرفية؛ فكل حقل له أدواته ونظرياته التى قد لا تصلح لغيره من الحقول، ولا تعنى الحداثة نفى الموروث تماماً لكنها قائمة على الانتقاء، ثم أضاف أن القطيعة مع التراث لا تأتى إلا بعد الدراسة المتأنية، لكننا حتى الآن لم ندرس تراثنا بالشكل الكافى، ولم نجمعه، فكيف تكون القطيعة مع شىء غير مكتشف كاملاً حتى الآن؟!







الشعبيات: عالم الفنان على دسوقى

فاطمة حسن

● عُرف الفنان «على دسوقى» من خلال تجربته الفنية التى امتدت لأكثر من خمسة وأربعين عامًا بأسلوبه الفنى شديد التميز وبموضوعاته وثيقة الصلة بالبيئة والتراث تأخذنا أعماله إلى عالم الأسطورة والحدوتة الشعبية والعادات والتقاليد والمظاهر المختلفة للثقافة الشعبية المصرية.

● يقول الأستاذ سعد الخادم فى تقديمه لمعرض الفنان على دسوقى العاشر والذى أقيم عام ١٩٧٥ بالمركز الثقافى السوفيتى بالقاهرة تحت عنوان: الحياة المصرية ١٩٦٤ - ١٩٧٤:

«لقد بدأ الفنان «على دسوقى» نشاطه الفنى منذ عشرين عامًا تقريبًا. أقام أول معرض له عام ١٩٦٣، وتميزت أعماله منذ بدايتها بطابع يستلهم مصادره من الحياة الشعبية الصميمة فى مصر.

ولعل اهتمام الفنان بطبائع وخصال الرجل الشعبى سواء كان ذلك فى حياته الأسرية أو أثناء عمله كان من أسباب حصوله على منحة التفرغ من قبل وزارة الثقافة فى مصر والتى استمرت مدة ثلاث سنوات متتالية، وذلك لتمكينه من زيادة تفهمه لتلك النواحى البيئية التى كان لزامًا لمن يستهدف دراستها أن يجد وفرة من الوقت فضلاً عن الدعم الذى يكفل الاستمرار فى الإنتاج الفنى ومؤازرة ذلك الدعم الذى وفرته له منحة التفرغ التى حصل عليها.

غير أن الفنان على دسوقى ظل حتى بعد انقضاء منحة التفرغ مثابرًا على دراسة تلك الملامح التى تعتبر تسجيلات لحقبة تاريخية فى تاريخ المجتمع المصرى توشك بعد قليل أن تختفى وتظهر مكانها طائفة جديدة من العادات والتقاليد الشعبية الأحدث عهدًا والأكثر تمشيًا مع المسار الحضارى المعاصر.

ولذلك، تعتبر دراسات الفنان على دسوقى لتلك الحقبة الانتقالية التى سجل فيها ملامح أحياء، ربما امتد إليها عمران المدينة الصاخبة المعاصرة بعد سنوات قلائل. لذلك كانت تلك التسجيلات بمثابة صفحات من تاريخ تلك العادات والتقاليد الشعبية القائمة فى مصر، وسواء سجل الفنان على دسوقى تلك الملامح المألوفة عند الشعبيين بفرشاته على لوحات زيتية أو سجلها على القماش بطريقة (الباتيك)، فإن تلك التسجيلات لا يمكن إنكار ما تحققه من أهداف تجمع ما بين الجانبين الفنى والتاريخى، حيث تعتبر تسجيلات فنية صادقة من ملامح الحياة الشعبية فى مصر.

ولقد تسنى للفنان عن طريق المثابرة ومؤازرة تلك المشكلات الفنية التى وضعها نصب عينيه أن يتفهم الكثير من تلك الأسس المقومة للفنون الشعبية والمحلية.

فإذا كنا اليوم نتذوق ذلك الحس المرهف فى أعماله، فإنما نتذوقه فى قيمته التشكيلية المرهفة ولاستناد الفنان إلى ذلك التقويم الذى يعتبر أقرب إلى وجدان هذا الشعب، حيث تتضح من خلال متابعة الأطوار التى مر بها هذا الفنان شواهد على التمسك بطابع يختلف عن تلك الطفرات الوقتية التى يحذو حذوها البعض فى سعيهم لملاحقة ركب التغيير والتجديد دون إدراكهم أنه قد يتسنى للبعض أحياناً عن طريق تفهمهم لأصول بيئية صادقة حتى فى محيط الحياة الشعبية إنه يمكن الارتقاء وملاحقة الركب الفنى؛

سعد الخادم

● فى عام ١٩٦٣، أقام الفنان على دسوقى أول معرض خاص لأعماله بأتيليه القاهرة ضم المعرض خمس عشرة لوحة من التصوير الزيتى والألوان المائية والقلم الرصاص، تدور كلها حول موضوع واحد هو أطفال السيرك الذين يكسبون الكفاف من عرض حركاتهم وألعابهم على رواد المقاهى وهو سيرك الحارة الفقير الذى يأتى إلى مشاهديه فى المناسبات العامة كالموالد والأعياد، وقد قدم الأطفال فى حركاتهم البهلوانية من خلال هارمونية من الألوان الرمادية وبدا عليهم الحزن والتقشف، وفى هذا المعرض اقتنى متحف الفن الحديث لوحتين من أعماله انتقتها لجنة رفيعة المستوى من بين أعضائها المفكر الفنان «حامد سعيد»، المهندس «حسن فتحى» صاحب كتاب «عمارة الفقراء» والفنان الرائد «راغب عياد»، وقد كتب مقدمة هذا المعرض الفنان الكبير «عبدالسلام الشريف».

● فى عام ١٩٦٤، قدم الفنان «على دسوقى» معرضه الثانى «نساء شعبيات» قدم فيه رؤيته للناس والحياة الشعبية فى أحياء القاهرة القديمة وما تزخر به من نماذج وصور مثل لوحة «بائعة البخور»، «مقهى شعبى»، «ليلة الحنة»، «السبوع»، «قارئة الكف»، «صندوق الدنيا».

قدمت فى هذا المعرض عالم الحارة المصرية التى تعيش فى وجدانى فقد ولدت فى حى الأزهر بالقاهرة فى مارس ١٩٣٧، وعشت فيه جو الطقوس والشعائر الدينية ومظاهر مختلفة للعادات والتقاليد الشعبية وجو الأسطورة والحواديت، وهو حى يزدحم بالناس ويعيشون فى تلاصق وارتباط شديد، عشت فيه جو عربات الكارو وصناعة الخيامية والعطارين والدقاقين والنحاسين والصاغة والجامع الأزهر وسيدنا الحسين.

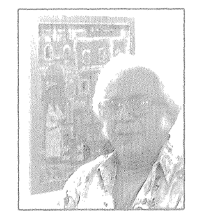
وكان أيضاً مرسمى بوكالة الغورى منذ عام ١٩٦١ وكلما وقفت أرسم أمام الحامل تواجهنى من خلال المشربية مئذنته الشامخة التى تقف من حولها ألف مئذنة أخرى بالقاهرة العريقة ولقد عشت مراحل طفولتى الأولى فى أجواء العمارة الإسلامية فى منطقة الأزهر والحسين والغورية حيث جامع ووكالة الغورى وجامع أبو الدهب، وباب زويلة وجامع المؤيد وقصر بشتاك وسبيل كتخدا ومسجد قلاوون وجامع الأقمر والمسافرخانة وبيت القاضى. وقد تعلمت فى مدرسة الجدرية بجوار حارة الروم الشهيرة، وكان يتوسط ميدان سيدنا الحسين نافورة كبيرة يحيط بها سور عريض من زخارف إسلامية مميزة يجلس حوله زوّار سيدنا الحسين ومريدوه من أهل المنطقة فى الصيف للاستمتاع بالنسمات الباردة، ويطوف عليهم بائعو العرقسوس المثلج والمياه المعطرة برائحة المزهر فى أكواب فضية لها زخارف بالغة الدقة.

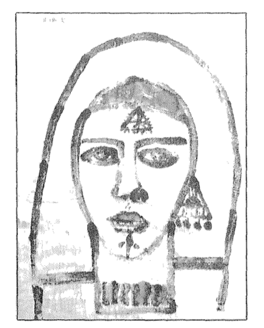
أعتقد أنه ما زالت تعيش بداخلى مشاهد من مقهى «الفيشاوى» القديم أشهر مقاهى الحسين ومقهى المجاذين خلف مسجد الحسين والنحاسين ومحلات بيع أدوات المقاهى الشعبية وبجوارها محلات لبيع السبح، وما زلت أتذكر قارئة الكف وكانت ترتدى دائماً ملابس بيضاء ناصعة وعدد كبير من السبح بألوان وأشكال مختلفة ولها عيون دامعة، وتلبس فى يديها خواتم كبيرة من الفضة فى هذه المقاهى وفى ليالى رمضان كانت تقام المدائح النبوية وشاعر الربابة الذى يظل يحكى قصص البطولة والشجاعة العربية لعنترة بن شداد والزناتى خليفة والسيرة الهلالية وخضرة الشريفة حتى وقت السحور عندئذ ينفض الجميع من حوله للقيام للسحور وصلاة الفجر، فى هذا المعرض قدمت لوحة «صندوق الدنيا ١٩٦٣» التى أتذكر معها الصندوق السحرى وصوره الملونة التى لا تزال عالقة بذاكرتى حتى الآن لقصص وأساطير خيالية كنت أشاهدها وأصدقائى من الأطفال فى ذلك الصندوق الخشبى ونحن جالسون على دكة خشبية قديمة نشاهد هذه الصور من خلال دائرة زجاجية نجد فيها السحر والخيال والجمال. وفى لوحتى «عربة غزل البنات»، «عربة حمص الشام» ١٩٦٣، قدمت ما ترسب فى ذاكرتى من أجواء العربات الخشبية الملونة برسومات شعبية جميلة تزخر بأشكال ورسومات من المربعات والمثلثات والأحجبة بألوان متألقة من الأحمر والأصفر والأزرق تحمل الكثير من الموتيفات الشعبية مثل: العين والنجمة والسمكة والهلال والكف.

كانت تُشد فى رسوم الفنان الشعبى على جدران المنازل فى مواسم الحج والعودة من الكعبة المشرفة والزخارف التى يزين بها الباعة عربات الكشرى وعربة البطاطا وعربة الفول.

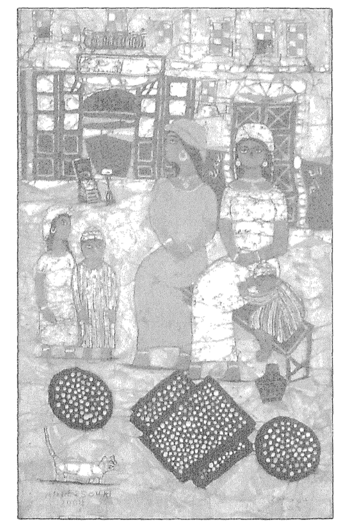


الشعبيات: عالم الفنان على دسوقى

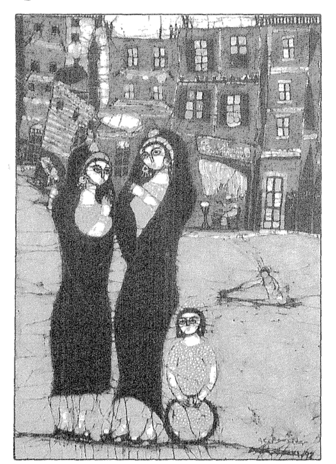




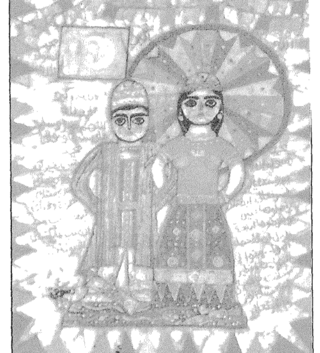
امرأة (حفر على الزجاج)



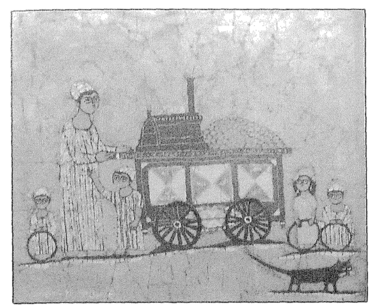
كحك العيد



بنات الغورية



اتنين فى المولد



عربية البطاطا

مراكب على النيل



عربية حمص الشام



فارس المولد

السبوع



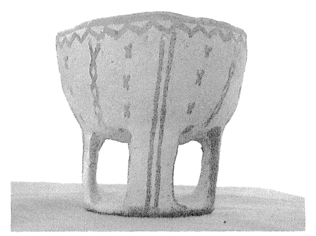
من وحدات تزيين طرحة العروس



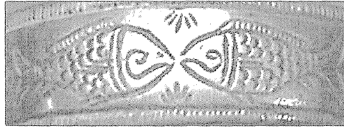
نماذج للمكاييل



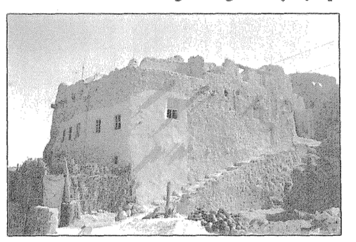
بعثة فنية إلى واحة سيوة



تيمجمرت لعمل الشاى



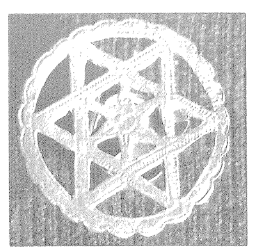
السمكة فى الحلى السيوية



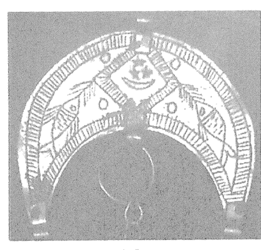
البيت السيوى القديم



نموذج حديث للترقعت (طرحة العروس)



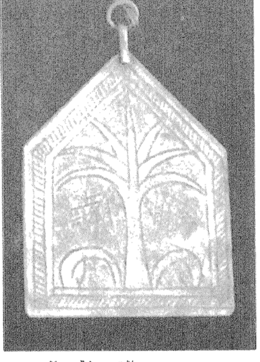
النجمة
السداسية
السيوية



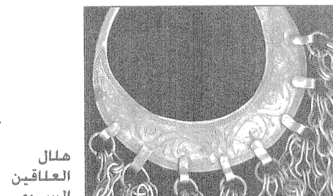
السمكة فى الحلى النوبى



حذاء العروس

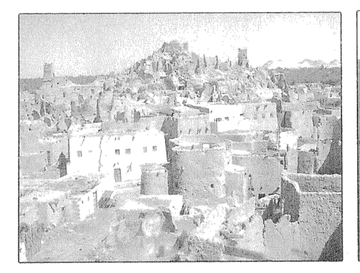


التيمزنقت السيوى



هلال
العلاقين
السيوى

المساكن السيوية القديمة

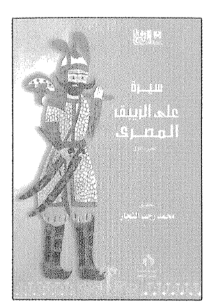


هضبة شالى غادى

من تذكارات ومطبوعات د. محمد رجب النجار

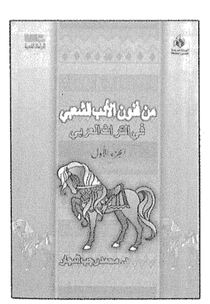


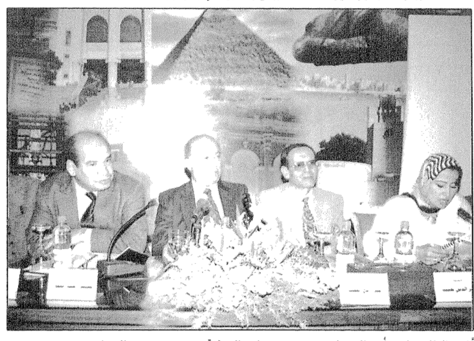
د. أحمد شمس الدين الحجاجى و د. شرف الدين الأمين و د. غراء مهنا و د. محمد رجب النجار





د. محمد رجب النجار و أ. يوسف الشارونى ود. نبيلة إبراهيم و أ. مسعود شومان

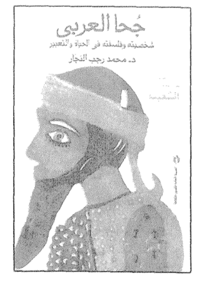


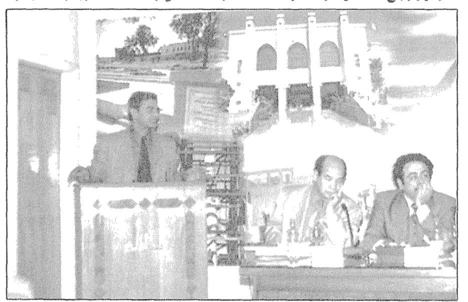


أ. إبتهال العسلى و أ. عزالدين نجيب و د. زهير رابح العطية ود. محمد رجب النجار

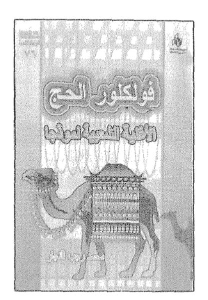


د. زهير رابح العطية و أ. عزة محمد عبدالعاطى و د. محمد رجب النجار





د. علاء عبدالهادى و د. محمد رجب النجار و أ. محروس أبو بكر



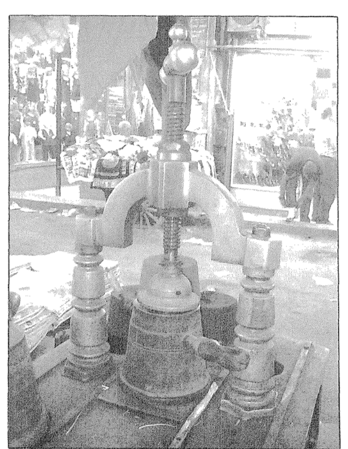


أسرة الدكتور محمد رجب النجار



صناعة الطرابيش

حرفة تقليدية مصرية



مكبس للمكواة



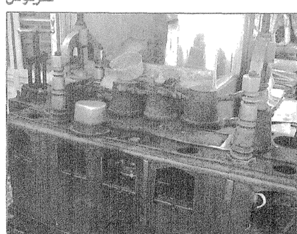
قالب للمكواة



عمامة



طربوش



وجاء

وقد تأثرت كثيراً بالفن المصرى القديم والرسوم الجدارية للمعابد الفرعونية، وكذلك الأيقونات القبطية لوجوه الفيوم وكذلك الحلول التجريدية فى الفن الإسلامى.

● كذلك حملت أعمال الفنان «على دسوقى» فى معارضه التالية أجواء الحارة المصرية، مثل لوحة «حنفية المياه» ١٩٦٩، «الطفل والسبوع» ١٩٧٠، «الفتاة والمصباح» ١٩٧٣، «الحلوة قامت تعجن» ١٩٦٩ وهى مستوحاة من أغنية شهيرة للفنان سيد درويش.

● فى كتاب «البحث عن ملامح قومية» ١٩٨٩، يقول عنه الناقد محمود بقشيش: «إن المتأمل لأعمال الفنان على دسوقى منذ الستينيات حتى الآن يكتشف أن أستاذه الأول وربما الوحيد هو الحارة الشعبية المصرية. وندهش لهذا التناقض الحاد بين براءة العالم الذى يتجسد بلوحاته وبين خشونة الواقع، إن الفنان على دسوقى يعيش مع مفردات عالمه بحنان مثير للدهشة فهو يقدم عالماً خيالياً يتسم بالمساواة والأمان الدائم للجميع يحتضن الصغار والكبار والإنسان والحيوان والطير».

كانت الحارة المصرية وما زالت هى البطل لأعماله وما زالت شخوصها ورموزها متسلطة على ذاكرته ثابتة لا تتبدل ولا تتغير.. نلتقى بحارة على دسوقى الوديعة المسالمة المرأة والطفل هما الحارة رغم ملامح الفقر البادية على الأطفال الذين لا يجدون من وسائل اللهو غير «أطواق العجل» يلهون بها عبر اللوحات، أما «المرأة» فهى الجمال البرىء الضعيف وتخلو لوحاته من التوتر كما تخلو من الحيل التكنيكية والتحريفات الصادقة فتحريفاته تتسم بالبساطة والسلاسة التى تقترب من رسوم الأطفال وهو لا ينشغل عادة بالتخطيط والتنظير وأغلب الظن أنه اختار لوحاته وسجل بها معالم الحارة تسجيلاً فطرياً، وقد سمح هذا المناخ بمولد «كلمة السر» التى كانت بالنسبة له «الحارة المصرية» فنظروا إليها بعينى طفل برىء. وقد نلمس فى لوحاته بعض الملامح القبطية فى العيون وبعض الملامح الإسلامية فى التراكيب المعمارية والفرعونية فى وضوح العنصر الخطى وطلاء المساحات أو فى بعض التصميمات إلا أن «المنتج» النهائى يتميز بخصوصية تنفذ إلى القلوب بيسر وتؤكد قدرته على اختيار ما يناسب طبيعة الموروث الفنى.

● فى عام ١٩٦٩ ـ ١٩٧٣، حصل الفنان على دسوقى على منحة التفرغ من وزارة الثقافة عن موضوع «العادات والتقاليد الشعبية» قام بالتجول فى مرسى مطروح، الصحراء الغربية، الواحات، سوهاج، نجع حمادى، أسوان، النوبة. قدم بعدها لوحات «المعدية»، «مراكب فى النيل»، «بيوت النوبة» ١٩٦٩، الولد والعربية» ١٩٦٩، «نساء على النيل» ١٩٧٠، و«فتيات جبل النرجس» ١٩٧١.

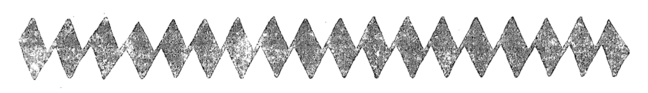
● يقول الناقد د. نعيم عطية فى كتابه «لوحات تسر الخاطر» ١٩٨٧ فى معرض حديثه عن هذه المرحلة: «لقد تكون الحياة خشنة شقية ولكن الفنان «على دسوقى» عندما يركن إلى لوحاته فهو يبنى بألوانه الوردية والبرتقالية والبنفسجية والبنية والخضراء عالماً تسوده السكينة والصفاء والتوازن وهو الذى يجعل العمل الفنى من خلال نقائه أطول بقاءً وبساطة وصدقًا ولئن وجدت «الطبيعة» من خلال وجدان على دسوقى معبراً إلى لوحات «المعدية»، «القرنة»، «فتيات جبل النرجس»، فإن الفنان فى أعماله هذه لا ينقل عن الطبيعة نقلاً مباشراً بل هو يعمد فى هدوء مرسمه إلى عملين من التذكر والاسترجاع للطبقة الآسرة ابتداء، وتقوم هذه العملية أساسًا على عمليات من الحذف والاقتصار على الانطباع الباقى وينمحى من العمل التشكيلى القلق والتوتر الذى هو من شوائب العالم اليومى والذى يخلفه الفنان وراءه عندما يخطو إلى عتبات عالمه التشكيلى المصفى الذى هو عالم من «الراحة والدعة والمتعة» وربما كانت هذه أغلى هدية يقدمها الفنان لبنى البشر».

● فى عام ١٩٨٠، قدم الفنان على دسوقى أول معرض لأعماله من خلال فن «الباتيك»، وهو يعتمد على الرسم بالشمع الساخن على الأقمشة القطنية البيضاء والأصباغ الملونة، فتبقى الأجزاء المغطاة بالشمع على حالها ويغسل القماش بعد ذلك بالماء الساخن، فيزول الشمع وتبقى الزخارف الملونة وتتكرر العملية بعد الألوان التى يحتاج إليها التصميم، وهو من الفنون التى تمارس بشكل شعبى فى كل من الهند وباكستان والصين وبعض دول جنوب إفريقيا حيث يقومون باستخلاص الأصباغ من النباتات الطبيعية التى تتميز بطول البقاء يصوغون بها الرموز الشعبية المستمدة من معتقداتهم فى شكل خطوط هندسية مبسطة ووحدات زخرفية.

والباتيك تربطه بموضوعات أعمال الفنان على دسوقى ألفة شديدة، فهو أقرب للتعبير عن الموضوع الشعبى، وتحس معه بالملمس الإنسانى والإحساس التلقائى المباشر. وفى ذلك يقول الناقد الدكتور «مختار العطار» فى كتابه «رواد الفن وطليعة التنوير» ١٩٨٦ ـ الجزء الثانى:

«الرسم والتلوين بطريقة الباتيك على نسق اللوحات الزيتية كأعمال فنية مستقلة ظاهرة حديثة عند الفنان على دسوقى لاقت نجاحًا مرموقًا فى أوروبا. كان أول معارضه هناك عام ١٩٨١ فى عاصمة ألمانيا الغربية لوحات تتغنى بجمال الريف وبساطة الأحياء الشعبية وأطفال الشارع والمقاهى البلدية. الطابع الخاص الذى يتسم به أسلوب الباتيك كان مناسبًا لتلك الموضوعات وعاملاً مساعداً على بلورة الروح الشعبية الأمر الذى أضفى على التكوينات مزيداً من الحيوية والطاقة الكامنة، فالمساحات البيضاء تتكسر بخيوط لونية نتيجة لتكسر الشمع أثناء الصباغة وتظهر لمسات عفوية مستحبة نتيجة تسرب الألوان من حافة الشمع، وتتخذ الألوان مساحات صماء غير متدرجة تكسب اللوحة صفة التسطيح. يفرض أسلوب الباتيك على فناننا أن يتحلى بالصبر الجميل وأن يحتفظ بحالة الاغتراب الإبداعى لفترة طويلة فقد ينفذ اللوحة بستة ألوان أو أكثر ويبذل جهداً مضنياً فى الإنجاز ولولا عشقه لفنه وأسلوبه لما شعر المتلقى بكل هذه الشاعرية والرقة والدفء، خاصة وأنه رسام تشخيصى لا يعبث بالألوان ويلقيها على عواصفها. إننا نستطيع أن نتبين فى تصوير «على دسوقى» كلاً من القيم الفنية المجردة والمضامين الإنسانية جنبًا إلى جنب، فقد جمع بين قوة البناء الشكلى وإنسانية المضمون فى ثوب شاعرى رومانسى وعناصر واقعية تشخيصية تمهد طريق التواصل مع المتلقى وتميزت لوحاته فى الباتيك بما تميزت به لوحاته فى التصوير الزيتى من إثارة وجاذبية وطاقة شبيهة بالتى تجدها فى الأساطير وحكايات جدتى. ولو أننا جردنا اللوحة من معالم التكوين الشخصية، لأمكننا أن نكتشف البناء الفنى الجميل الذى شيد عليه لوحاته التى لا يخطئ هويتها أحد فى أى عرض دولى هذا الطابع الفطرى المثير، والجو الأسطورى تنفرد به لوحات على دسوقى كأنها واحة ظليلة رطبة، وما زال الفنان على دسوقى يستخرج من عباءة الذكريات أحدث لوحاته تتنوع بين سوق البرسيم والترع تسعى على ضفافها أسراب البط والأوز والدجاج والقرى والنيل والمقهى البلدى والأطفال فى «نجع حمادى» يحملون أعواد قصب السكر وينتظرون على الطريق كأنهم فى «أحد السعف».





صناعة الطرابيش
حرفة تقليدية مصرية

عامر محمد الوراقى

من القاهرة التاريخية من شارع الغورية بالقرب من رحاب مسجد الغورى ومسجد المؤيد، ومن جوار بوابة المتولى، نشم رائحة عبق التاريخ المجيد فى هذه البقعة التى تتميز بالآثار الإسلامية النادرة والتى يمكن اعتبارها متحفًا يدخله الجميع مجانًا ويسعهم بين جنباته.

رأينا محلاً وحيداً فى شارع الغورية وأزعم بأنه هو الوحيد الباقى لنا ـ إنه أحد المحلات التى تقوم على صناعة ورعاية الطرابيش، وهو محل الحاج أحمد الطرابيشى رحمه الله ـ الذى كان يتعامل مع مشايخ الأزهر ورجال الإفتاء وجميع العلماء ـ وهو المحل اليتيم فى هذا الشارع الذى يعج بالكثير من ورش الحرف والصناعات اليدوية التقليدية مثل الخيامية وهى الأكثر شيوعاً بالمنطقة.

يقول ـ صاحب المحل الملىء بالذكريات التاريخية والفارغ من المحتويات اللازمة لصناعة الطرابيش: صحيح أن أدوات صناعة الطرابيش الموجودة يعلوها الصدأ نتيجة عدم الاستعمال. لكن المحل يحمل الذكريات التاريخية لفن صناعة الطرابيش المصرية الآن، والطربوش المصرى كان يعتبر وسيلة احترام وأناقة، ويقول أيضاً: إن الطربوش رجولة ومبادئ؛ لأن لابس الطربوش رجل محترم احترامًا لذاته ويحظى كذلك باحترام الآخرين له، والطربوش كان من مكملات الزى الرسمى للتلاميذ فى المدارس، وكان التلميذ لا يدخل المدرسة ولا يقف بين يدى أساتذته إلا وهو يرتدى الزى الرسمى، وإلا اعتبر مخالفًا للنظام المدرسى ومن خالفه يجب عليه إحضار ولى أمره لأخذ تعهد عليه بألا يعود مرة أخرى لمخالفة النظام المدرسى. كذلك الموظف لا يستطيع الدخول على مديره فى العمل إلا وهو يرتدى الزى الكامل والطربوش معاً.

إذن، فالطربوش كان وسيلة احترام وأناقة فى الوقت نفسه، ويقول صاحب المحل: إن محمد على باشا رائد النهضة الصناعية الحديثة فى مصر أمر بإنشاء مصنع للطرابيش بمدينة فوه بمحافظة كفر الشيخ سنة ١٨٢٨ م وكانت خاماته تستورد من الخارج.

وابتداءً من عصر السلطان حسين بدأ «مشروع القرش» وذلك بتجميع القروش من الشعب المصرى لعمل مصنع لصناعة خامة الطرابيش وسمى مصنع القرش، وأطلق على الشارع الذى يقع به المصنع بشارع مصنع الطرابيش بميدان الحلبى بالقرب من ميدان الجيش بالقاهرة.

وسألنا صاحب المحل عن مكونات خامات صناعة الطرابيش؛ فأجاب بأن مكوناته هى خامة الجوخ وخامة الخوص نظراً لوجود فتحات المسام اللازمة للتهوية، ويتم

تصنيع الطربوش من هذه المكونات حسب الشكل المطلوب، ويستغرق مدة صناعة الطربوش الواحد ثلاث ساعات كاملة .

أنواع الطرابيش

وبسؤاله عن أنواع الطرابيش فقال: يوجد الطربوش التركى والشامى والمغربى والمصرى وهو أفضلهم، ويوجد طربوش العمامة للمشايخ ورجال الدين الإسلامى. والطربوش أصله تركى كما قال عالم وخبير الفولكلور الأستاذ صفوت كمال.

وبسؤاله هل تتمنى رجوع لبس الطرابيش مرة أخرى؟ فأجاب: بلاء، قلت: لماذا؟ قال: هل تستطيع أن ترجع الناس التى كانت ترتدى الطرابيش مرة أخرى؟

وقال ليس من أجل الرواج والازدهار مرة أخرى ولكن المحل مفتوح الآن للتعبير عن الذكرى، وأنت شايف بأن المحل فاضى إلا من أثاثه القديم، صحيح أنا بدفع إيجار وكهرباء وضرائب ونظافة لكن أنا بعتبر نفسى إننى الوحيد فى مصر الذى ما زال يحافظ على التراث المصرى القديم وأنا حامل أعباء هذه المهنة على كتفى وعلى عاتقى، لقد جاءنى سائح أعجب بالمحل من فترة وعرض على أن أبيع له معدات المحل بالمبلغ الذى أريده وأطلبه، لكى يضعه فى إحدى المتاحف التراثية بألمانيا، ولكننى رفضت يا سيدى لأننى لا أستطيع أن أبيع تراث بلدى ومن يبيع تراث بلده يعتبر باع بلده، والذى يبيع بلده لا يحق له الحياة فيها، ويعتبر الشيخ أحمد الصباحى - زعيم حزب الأمة متعه الله بالصحة - هو الوحيد المحافظ على ارتداء الطربوش حتى الآن والذى يطالب بعودة الطربوش.

وسألناه مرة أخرى عن السبب فى انقراض هذه المهنة، فقال: إنه فى سنة ١٩٦٢ صدر قرار بمنع ارتداء الطرابيش فى دواوين الحكومة والمصالح والموظفين ورجال الشرطة والجيش وفى المدارس، وصدور هذا القرار يعتبر بداية عصر الانقراض، وقد تم عمل دعاية مكثفة ضد الطرابيش وللضحك أيضًا على لابسى هذه الطرابيش فى وسائل الإعلام المختلفة خاصة على صفحات الجرائد المتمثلة فى الكاريكاتير، وفى المسرحيات خاصة مسرحية «السكرتير الفنى» حتى يبتعد الشعب عن الطربوش لأنه أصبح وسيلة للتريقة. فلماذا تم إلغاء ارتداء الطربوش؟

والطربوش لغة يتكون من مقطعين:

المقطع الأول: طر ومعناه نبت الشعر ومنه طر شارب الغلام: أى نبت شارب الغلام.

المقطع الثانى: بوش معناها القوم كثروا واختلطوا.

والطربوش معنىً: هو غطاء للرأس يصنع من نسيج الصوف أو نحوه، وقد تلف عليه شال أبيض يقال عليه العمامة، وطرابيش جمع طربوش.

وقد جاء ذكر الطربوش فى التريقة على الموضة فقالوا:

الموضة بطربوش وزكته	والفلاح بالتوب البفته
قولوا الستة فى سته	دى اللبده من عرقه تنز

وقالوا:

يا سيدى دلعنى وهشتيك	بالطربوش والجزمة لستك
واقعد بى فى السكة ومستك	وقولولى العز عز

وفى هذه الأبيات علينا أن ندرك بأن مهاجمة الكتاب للموضة إنما هو فى الواقع كناية اتخذها لمهاجمة أعداء مصر ومن يتعاونون معهم.

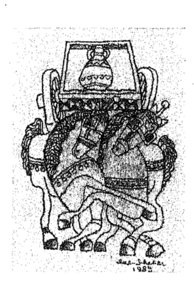
وقد جاء فى كتاب الأزياء الشعبية للأستاذ سعد الخادم بشأن بعض العادات التى ارتبطت بالأزياء «بأن الرجال كانوا يلبسون الطربوش المغربى فى القرن التاسع عشر سنة ١٨٩٤ م بثلاثة أركان ويتعممون عليه بشاش أبيض أو كشمير ومن تحت الطربوش الطاقية، وربما تحت الطاقية ورق لامتصاص العرق، وإذا تترب الطربوش ينظفونه بالفرشاة ثم يبخونه بالماء، ويطبقونه ويضعونه تحت المراتب وله زر أزرق أو أسود مصنوع من الحرير الخام».

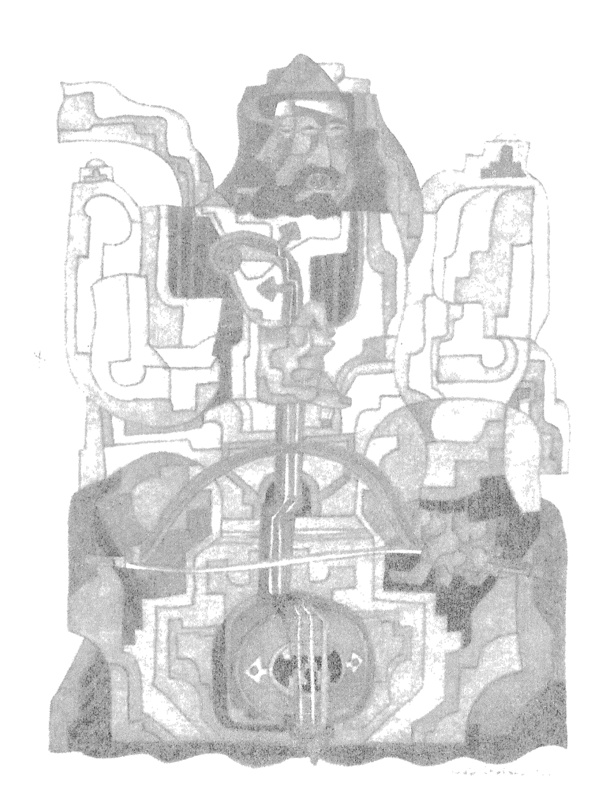
وتقول فتحية ظريف الباحثة الفولكلورية: بأن الحريم فى هذا الوقت كانوا يلبسون على رءوسهم طربوشًا دندوشيًا أى مدندش، والغندورة فيهم كانت تكبر زر الطربوش لغاية ستين درهم - خاصة وأن الزر كان يوزن بالدرهم - وتربط عليه منديلاً كبيراً له حواش من الجانبين.

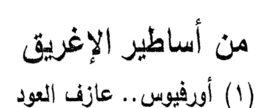
وتقول الباحثة: بأن هناك أنواع عدة من الطرابيش فمنه الطويل ومنه القصير، وقد كان هناك عدة أنواع أخرى للشيوخ ورجال الدين الإسلامى وللأفندية وللطلبة فى المدارس والجامعات، وكل نوع من أنواع الطرابيش يدل دلالة واضحة على مقام صاحب الطربوش، وتختلف الطرابيش أيضًا من حيث النوع والشكل والجودة والصناعة والفخامة علاوة على أن تقليد لبس الطربوش الدندش قد بطل فى منتصف القرن العشرين، وربما كان من آثاره التى استمرت حتى الربع الأول من القرن الماضى تقليداً كان شائعًا وقتذاك بأن تصور فتيات الأسر الميسورة أنفسهن وهن مرتديات طربوش الرجال، وقد يكون من آثار الغندورة تقليد الراقصات الشعبيات اللاتى

يرقصن فى بعض رقصاتهن وهن مرتديات طربوش الرجال الأحمر.

وتقول أيضًا: إن الطربوش يتميز بخفته ويساعد على تخفيف درجة حرارة الرأس أيام الصيف، وكان البعض يلبس نسيجًا أبيض تحته يسمونه عراقية لكى يمتص العرق، والبعض فى الأرياف يضعون منديلاً فوق رءوسهم من تحت الطربوش كالخولى الذى كان يضع المنديل المحلاوى وكذلك عسكرى الدرج وشيخ الخفر كان يرتدى الطربوش باللون الأسمر وبه الخط الأحمر فى منتصفه، وكان يتميز بطوله لكى يُرى من بعد، كذلك كانت الهوانم ترتديه فى البيوت، وقد ارتداه الفنانون الشعبيون أمثال الفنان محمد طه والفنان محمد أبو دراع والفنان محمد أبو الحسن ومعهم أعضاء فرقهم الفنية، لامتصاص العرق الذى كان يتساقط منهم أثناء الأداء، وللحديث بقية.







من أساطير الإغريق

(١) أورفيوس.. عازف العود

ترجمة : توفيق على منصور

أورفيوس هو أشهر شاعر وموسيقى عرفه البشر. أبوه أواجروس ملك طراقيا وأمه ملكة الشعر والغناء قليوبة. أهداه الإله أبوللو العود، وعلمته ملائكة الشعر والغناء استخدامه حتى أجاد العزف عليه إلى درجة أنه لم يسحر الوحوش البرية فقط بل جعل الأشجار والأحجار تتحرك من أماكنها لتتعقب أنغام موسيقاه العذبة. وفى منطقة زون فى طراقيا لايزال عدد من الأشجار القديمة فوق أحد الجبال واقفة فى أماكنها ترقص على أنغام عود أورفيوس على النحو الذى تركها عليه(١).

وبعد زيارة أورفيوس لمصر رافق جيسون ربان السفينة آرجو وأبحر معهم فى طريقهم إلى مدينة كولخيس فى أقصى الشرق من ساحل البحر الأسود ليأتى بالفراء الذهبى، وكان لموسيقاه أثر كبير فى التغلب على كثير من الصعوبات التى صادفتهم فى طريق الذهاب وفى طريق العودة(٢).

فعندما نحر جيسون القرابين تقرباً للإله أبوللو قبل الإبحار وأقيمت الولائم، عزف أورفيوس على عوده لتهدئة الإله أبوللو ولإمتاع الحاضرين الذين زاد عددهم عن خمسين بطلاً ومتخصصاً فى مختلف الفنون من الإغريق(٣).

وعندما تحدى هرقل - وكان أحد المرافقين لجيسون - بحارة السفينة آرجو فى التجديف لأطول مسافة كان أورفيوس يخفف عن المجدفين المتسابقين معاناة التجديف بالعزف على عوده(٤).

وعندما اقتربت السفينة من مضيق البسفور اعترضت السفينة آرجو مسار سفينة أخرى، حفزت الإلهة أثينا العازف أورفيوس على العزف على عوده ليحث المجدفين على الإسراع فى التجديف واجتياز المضيق قبل أن ترتطم سفينتهم بالسفينة المقابلة، الأمر الذى ساعد على دخول السفينة آرجو البحر الأسود بأمان بدون خسائر(٥).

وفى طريق عودة السفينة آرجو من كولخيس ومعها القراء الذهبى مرت بجزيرة السيرينات التى تسكنها كائنات سحرية رأس الواحدة منها رأس امرأة وجسدها جسد طائر. وهؤلاء الساحرات تسحرن بحارة السفن المارة بجوار جزيرتهن بالغناء العذب فتوردهم موارد التهلكة وتحيلهم إلى أحجار. ولكن أنغام أورفيوس على عوده تفوقت على أنغامهن وأنقذت بحارة سفينته من الهلاك ؛ بينما فقدت تلك الساحرات أجنحتهن بعد فشلهن فى التغلب على موسيقى أورفيوس. وظللن مقيمات فى جزيرتهن حتى مر بها أوديسيوس بعد ذلك فى طريق عودته إلى مملكته وأسرته كما ورد فى ملحمة هوميروس الأوديسة(٦).

وبعد عودة أورفيوس إلى طراقيا تزوج يوريديس التى أحبها. وذات يوم وهى تسير فى وادٍ بالقرب من نهر بينيوس قابلت يوريديس شاباً يدعى آريستيوس؛ ولما حاول أن يغتصبها لاذت بالفرار، ووطئت قدماها حية سامة فلدغتها وماتت(٧).

فنزل أورفيوس بجرأة إلى العالم الآخر على أمل أن يحضرها معه ويستعيدها إلى الحياة. وسار فى الممر الذى يوصله إلى العالم الآخر، وكان معه عوده فعزف لشارون - رجل العبور على النهر المؤدى إلى العالم الآخر - حتى سحره وسمح له بالعبور. ثم مر على الكلب سيربروس ذى الرءوس الثلاث على الأقل، وهو الذى يحرس العالم الآخر. ولعل هذا الكلب الأسطورى مستمد من الكلب الأسطورى آنوبيس عند المصريين القدماء الذى يوصل القادمين إلى العالم الآخر وهو ذو رأس كلب وجسم رجل(٨).

ثم مر على القضاة الثلاث فى عالم الأموات. وهم الذين يقومون بما يقوم به قضاة العالم الآخر عند المصريين القدماء إذ يزنون بالميزان الحسنات والسيئات، فسحرهم جميعاً بموسيقاه(٩).

وجاء إلى ملك الموت هيدز الذى يملك التصرف فى أرواح الأموات ومصائرهم، فسحره كذلك بموسيقاه، ثم استعطفه أن يسمح له باصطحاب زوجته يوريديس إلى عالم الأحياء فوق الأرض، فوافق هيدز ووضع شرطاً واحداً لتنفيذ ذلك القرار: ألا يلتفت أورفيوس خلفه وهى تسير وراءه حتى يصل إلى ضوء الشمس فوق سطح الأرض. فوافق أورفيوس على هذا الشرط، واصطحب يوريديس وراءه فى الظلام، يهديها فى طريقها صوت العود الذى يلعب عليه أورفيوس أثناء صعوده إلى عالم الأحياء. ولما رأى أورفيوس ضوء الشمس أراد أن يطمئن إلى أن يوريديس قادمة خلفه، فالتفت وراءه فنقض عهده بذلك وفقدها إلى الأبد(١٠).

وعندما غزا ديونيزيوس طراقيا، تجاهله أورفيوس ولم يكرم وفادته، ثم نادى بأسرار مقدسة تخالف تعاليم ديونيزيوس، ودعى إلى نبذ عادة قتل الرجال وتقديمهم قرابين للإله ديونيزيوس واقتنع الرجال بنصائحه، وكان يصعد كل صباح إلى قمة أحد الجبال ويؤذن بأن الشمس التى يسميها أبوللو هى أعظم الآلهة جميعاً؛ الأمر الذى استشاط له غضب ديونيزيوس فأثار ثائرة النساء ضد أزواجهن جميعاً وضد أورفيوس. وفى معبد أبوللو دخل الرجال وكان أورفيوس يقوم بأعمال الكهانة المقدسة، فهجم النسوة بأسلحتهن على أزواجهن فقتلنهم ثم مزقن جسد أورفيوس إرباً أرباً، وألقين برأسه فى نهر هيبروس، حيث ظلت طافية وهى تغنى حتى مرت بالمصب فى البحر إلى أن وصلت إلى جزيرة ليزبوس. وكانت رأسه تغنى على امتداد مسارها فجذبت بصوتها العذب أسماك

النهر التى سارت وراءها، ولم تتوقف رأسه عن الغناء إلا بناء على طلب أبوللو. أما عوده فقد ظل فى معبد أبوللو يصدر أنغاماً حتى جاءت ملكات الشعر والغناء فأودعنه فى السماء تمثله الآن المجموعة النجمية «القيثارة»(١١).

وهكذا تتصارع مبادئ أورفيوس مع مبادئ ديونيزيوس. فحرض ديونيزيوس النساء على قتال الرجال، وحض أورفيوس الرجال على نبذ النساء فى المضاجع وحثهم على حب بعضهم لبعض فانتشرت عادة الشذوذ الجنسى(١٢).

ويضيف روبيرت جريفز أن أبطال الأساطير فى اليونان مثل الآلهة: ثيزيوس وهرقل وديونيزيوس وأورفيوس كانوا وقوداً للنار فى الجحيم(١٣).

الهوامش:

(١) Robert Graves, The Greek Myths, Part I (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), PP. 111 - 115.

(٢) Arther Cotterell, A Dictionary of Worled Mythology, (Oxford: Oxford university Press, 1992), P. 176.

(٣) Graves, The Greek Myths, Part,II, P. 224.

(٤) Ibid, P. 228.

(٥) Ibid, P. 233.

(٦) Ibid, P. 245.

(٧) Graves, Part I, P. 112.

(٨) Victoria Neufeldt, ed., "Cerberus," Webster's New World College Dictionary, (New York: A Simon & Schuster Macmillan Company, 1996), P. 229.

(٩) Graves, Part 1, P. 278.

عندما كان أورفيوس فى صحبة زوجته يوريديس فى العالم السفلى، كانت القرابين من الثيران تذبح فى قصر نياد ضحية لشبح أورفيوس. وتركت بقايا القرابين حتى تجمع عليها النحل، فجمعه آريستيوس ووضعه فى خلايا لإنتاج العسل؛ ولهذا يمجده سكان آركيديا اليوم على أنه زوس الذى علمهم هذه الحرفة.

(١٠) Ibid, P. 112.

(١١) Ibid, P. 113.

(١٢) Ibid, P. 364.

(١٣) انتشرت الأساطير والآلهة المتعددة فى العالم القديم فى جميع المجتمعات حتى المجتمع العربى. ففى الجاهلية يدلنا القرآن الكريم على هذه الأساطير وأولئك الآلهة، وذكر بعضاً من أسماء هؤلاء الآلهة فى سورة نوح بالآية ٢٣ حيث قال: «وقالوا لا تذرن آلهتكم ولا تذرن وداً ولا سواعا ولا يغوث ويعوق ونسراً». وقال تعالى: «قال قد وقع عليكم من ربكم رجس وغضب، أتجادلوننى فى أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما نزل الله بها من سلطان، فانتظروا إنى معكم من المنتظرين» (الآية ٧١ من سورة الأعراف ٧).

وفى قوم لوط شاعت الفاحشة بين الرجال. ويقول القرآن الكريم: «ولوطاً إذ قال لقومه أتأتون الفاحشة ما سبقكم بها من أحد من العالمين، إنكم لتأتون الرجال شهوة من دون النساء، بل أنتم قوم مسرفون». (الآيتان ٨٠ و٨١ من سورة الأعراف ٧).

وربما اطلع واضعو الأساطير على الكتب المقدسة التى نزلت من السماء فى عصور سابقة عليهم فتأثروا بها واقتبسوا منها. إذ تروى بعض الكتب السماوية أن الله تعالى أمر لوطاً أن يخرج من قريته ولا يلتفت إلى امرأته التى تخلفت وراءه، فإذا التفت إليها وجدها تحولت إلى تمثال من الملح. وربما تحتاج الآية الكريمة من القرآن الكريم إلى تفسير؛ إذ ربما أخذ منها واضعو أسطورة أورفيوس ويوريديس من الإغريق. قال تعالى: «قالوا يا لوط إنا رسل ربك لن يصلوا إليك، فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك، إنه مصيبها ما أصابهم، إن موعدهم الصبح، أليس الصبح بقريب. فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود». (الآيتان ٨١ و٨٢ من سورة هود ١١): فسبحان الله عما يشركون. وتستحق هذه المقارنة أو التشابه أن تكون موضوعاً لدراسة علمية تدققها وتمحصها لتنيل درجة علمية. ولعل زيارة أورفيوس لمصر جعلته يتأثر بفكرة وحدانية الإله التى نادى بها فرعون مصر إخناتون فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد (Graves, I, P. 114) وهذا دليل قاطع على تأثر الفكر الإغريقى بالديانات القديمة: السماوية والوضعية وتأثره كذلك بالحضارة المصرية القديمة فيما يعرف اليوم بتلاقى الحضارات لا تصارع الحضارات كما يدعى الباحث الأمريكى صامويل هنتنجتون.

(٢) الحصان الخشبى

ظلت القوات الإغريقية بقيادة أجاممنون تحاصر مدينة طروادة قرابة عشر سنوات دون جدوى. ودارت فكرة حول إمكان دخول طروادة بالحصان الخشبى. وتطوع إيپيوس النجار لصناعة حصان خشبى تحت إشراف إلهة الحكمة أثينا. فبنى الحصان من الخشب وصنع له بابًا سريًا وكتب عليه: «هذا قربان للإلهة أثينا بمناسبة عودة القوات الإغريقية إلى بلادها». واختار أوديسيوس أشجع الرجال الإغريق لدخول بطن الحصان ومعهم أسلحتهم على سلم من الحبال عبر الباب السرى. وكان عددهم يقدر بحوالى ثلاثة وعشرين مقاتلاً من بينهم مينيلاوس زوج هيلانة التى اختطفها باريس بن برايام ملك طروادة والتى أعلنت القوات الإغريقية الحرب على طروادة لإعادتها إلى زوجها. دخل الجميع الحصان وكان آخرهم إيپيوس صانعه، الذى أغلق الباب بالمزلاج؛ لأنه هو الوحيد الذى يعرف سر هذا الباب، وجلس بجواره(١).

وعندما أقبل الليل أحرق الإغريق معسكرهم وأبحروا إلى جزر كاليدونيا وتركوا وراءهمساينون ابن عم أوديسيوس لكى يعطى إشارة ضوئية للأسطول الإغريقى حتى يعود إلى طروادة بعد أن يدخلها الحصان الخشبى. فإذا ما طلع النهار أفاد رجال الاستطلاع الطرواديون بأن معسكر الإغريق قد احترق عن آخره وأن الإغريق غادروا المكان وتركوا وراءهم حصانًا ضخمًا على الساحل وحضر الملك وحاشيته وبعض أبنائه للتأكد من صدق البلاغ، وجلسوا مشدوهين من ضخامة الحصان. وقطع أحدهم السكون قائلاً: «إنه لمنحة من الإلهة أثينا، وأرى أن ندخله داخل أسوار طروادة ونضعه بجوار قلعتها» وصاح آخر مستنكرًا قائلاً: «كلا؛ لأن الإلهة أثينا تفضل الإغريق وتتواطأ معهم؛ لهذا يجب إما حرق الحصان فورًا أو تحطيمه لنرى ما بداخله»، ولكن الملك برايام أيد الرأى الأول قائلاً: «سوف ندحرجه على زلاقات حتى ندخله فى حوزتنا وينبغى ألا نستهين بمنحة أثينا».(٢) وتبين أن الحصان أضخم من أن يجتاز بوابات أسوار طروادة، فلجأوا إلى فتح ثغرة فى السور وأدخلوا منها الحصان وقاموا بسد الثغرة ثانية.

ودار حوار جديد عندما أعلنت كاسَّاندرا الأميرة العَّرافة ابنة برايام التى تصْدُق نبوءاتها ولكن أحدًا لا يصدقها. فأعلنت أن الحصان يحتوى على جنود مدججين بالسلاح فى باطنه. وصاح أحد المؤمنين بهذه النبوءة قائلاً: «أيها الأغبياء، لا تصدقوا الإغريق حتى لو أعطوكم منحة». وسدد حربته إلى بطن الحصان فاصطكت بالأسلحة التى بداخله. وهتف البعض: «أحرقوا الحصان!» ولكن توسل مؤيدو قرار الملك برايام قائلين: «فليبق الحصان فى مكانه».

وهنا أقبل جنديان طرواديان وقد ألقيا القبض على ساينون الإغريقى واقتاداه إلى الملك الذى أمر باستجوابه. فقال: «إن الإغريق أنهكتهم الحرب وعزموا منذ فترة على العودة إلى بلادهم، ولكن سوء الأحوال الجوية حالت دون ذلك. ونصحهم إلههم أبوللو أن يهدئوا الرياح الثائرة بالدماء. ووقع اختيارهم علىَّ لكى أكون الضحية، قبل أن يبحروا عائدين إلى بلادهم؛ ولكننى هربت ولجأت إليكم لإنقاذى من النحر.

واقتنع برايام بخديعة ساينون وأمر بفك أسره وتلطف معه قائلاً: «هل تستطيع أن تبلغنا شيئًا عن هذا الحصان؟» فأجاب ساينون: «إن الإغريق قبل أن يغادروا معسكرهم بنوا هذا الحصان قربانًا للإلهة أثينا» وسأله برايام: «لماذا بنوه بهذه الضخامة؟». فأجاب ساينون: «لكى يمنعكم من إدخاله إلى المدينة. فإن أنتم ازدريتم هذا التمثال الإلهى

فسوف تلحق الإلهة أثينا الدماء بمدينتكم؛ وإن أنتم وقرتموه وأدخلتموه داخل الأسوار فسوف تكتب لكم النصر؛ فتحشدون قوات من كل آسيا وتغزون بلاد الإغريق».

وعندئذ صاح بعض الأعضاء من حاشية برايام: «هذا كذب وبهتان دبره أوديسيوس فلا تصدقه يا برايام؛ اعطنى مهلة لكى أقدم ثورًا قربانًا لإله البحر بوسايدون وعسى أن أعود إليكم فأرى هذا الحصان الخشبى قد احترق حتى الرماد». واقتربت حية من اتجاه البحر فلدغت هذا العضو الثائر فأردته قتيلاً. وأدى هذا الحادث إلى اعتبار هذا الحدث عقابًا له على افترائه بالكذب على حديثساينون، وإلى إدخال الحصان داخل أسوار المدينة.

كان أوديسيوس قائدًا للقوة الفدائية داخل الحصان، وقد عم الذعر والهلع فى نفوس المقاتلين؛ وخافوا على أنفسهم من حرق الحصان فاستحثوا قائدهم مرارًا لكى يفتح لهم الباب حتى يبدءوا فى الاقتحام. ولكن أوديسيوس أمهلهم.

وفى المساء، جاءت هيلانة من القصر لترى الحصان الخشبى، ودارت حوله ثلاث مرات، ثم ربتت عليه، وحدثت رفيقاتها بحديث قلدت فيه أصوات زوجات القادة الإغريق الذين فى داخل الحصان ومنهن زوجة أوديسيوس. وسمعها زوجها مينيلاوس الذى كان يجلس إلى جانب أوديسيوس. وتحفز إلى القفز من الحصان ولكن قائد الفريق كبح جماحه، ووضع يده على فمه خشية أن ينبس ببنت شفة.

وفى هذه الليلة سهر أهل المدينة مع حراسها احتفالاً بالحصان الخشبى حتى أدركهم النعاس، فناموا بعمق، وجمعت النساء الزهور من على ضفاف الأنهار وطوقن بها عنق الحصان وحوافره. وظل قوم طروادة يمرحون ويشربون الأنخاب حتى لم يسمع أحد حتى نباح الكلاب. وظلت هيلانة ساهرة فلم يغمض لها جفن. وفى منتصف الليل، قبل أن يرتفع البدر إلى عنان السماء، تسلل ساينون من المدينة ليشعل نارًا للإغريق لكى يعودوا.

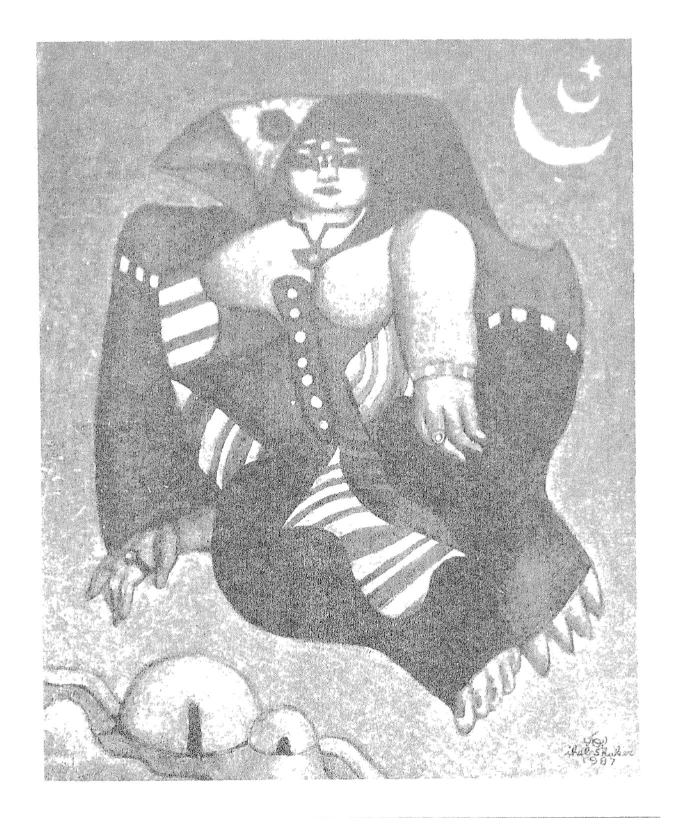
ولبى أجاممنون نداء هذه الإشارة وأعطى إشارة إلى بقية السفن لكى تقترب من طروادة. وأمر أوديسيوس إبيوس النجار بفتح الباب السرى، ققفز النجار الجبان أول من قفز من الباب فسقط ودق عنقه؛ أما بقية الأعضاء فقد أنزلوا السلم المصنوع من الحبال وهبطوا عليه بسلام. وهرول بعضهم إلى البوابات فى أسوار طروادة لفتحها وراح غيرهم إلى القلعة والقصر حيث يوجد الملك، ولكن مينيلاوس سابق الريح فى جريه سعيًا إلى منزل هيلانة.

وهكذا فتح الإغريق طروادة وقتلوا كثيرًا من الرجال وأحرقوا المدينة عن آخرها وقتل الملك برايام وأخذ آجاممنون ابنته كاساندرا محظية له وعاد بها إلى مملكته حيث دبرت زوجته قتله. أما إينياد فقد رحل عن المدينة إلى قرطاجة (تونس) ثم غادرها بعد قصة حب مع ملكتها دايدو متوجها إلى إيطاليا، وهذا هو موضوع ملحمة ڤيرچيل «الإنيادة».

الهوامش:

(١) Robert Graves, The Greek Myths: 2 (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), P.330.

(٢) يظن البعض أن الحديث عن الأساطير والآلهة كفر والعياذ بالله؛ فقد كان للعرب فى الجاهلية أساطير وآلهة مثل الإغريق والرومان وبقية الشعوب. وقد ذكر القرآن الكريم أسماء بعض الآلهة فى الآية ٢٣ من سورة نوح ٧١، إذ قال: «وقالوا لا تذرن آلهتكم ولا تذرن ودًا ولاسواعاً ولا يغوث ويعوق ونسراً». وأستغفر الله عما يشركون.



من حكايات البحار

مدينة تحت الماء

يرويها الكاتب الفرنسى:

برنار كلاڤيل

ترجمة: **خليل كلفت**

المكان/ حكاية من هولندا.

كان هذا فى ذلك الزمن الذى أخذت فيه هولندا (بلاد الأراضى المنخفضة) تجفف أولى أراضيها المنخفضة المستصلحة من البحر، لتنتزع منه مراع واسعة لتربية الماشية. وعلى الأراضى التى تم اكتسابها بهذه الطريقة بُنيت مدينة نسى التاريخ اسمها. وكانت تشقها قنوات، وتحيط بها طواحين هواء تدور مراوحها مع الريح لتقذف إلى البحر بالماء الذى يحاول دوماً، بمكر، عن طريق التسرّب، أن يمرّ تحت السدود ليستعيد من الناس الأرض التى لاقوا الكثير من العناء فى سبيل اكتسابها. وفى هذه البلاد التى يكون فيها مستوى الأرض فى كثير من الأحيان أكثر انخفاضاً من مستوى المحيطات، يدور صراع دائم، ويغدو على السكان أن يتحالفوا باستمرار مع الريح ليحتفظوا بأقدامهم غير مبتلّة. ولكنْ لأن السدود بناها أناس يعرفون ما القوة الكبرى للبحار؛ فإنه يمكن أن يعيش الناس مطمئنين، وهم يشعرون بأنهم آمنون. ومع ذلك، فإنه فى كل مرة يغدو فيها بحر الشمال هائجاً، يرتجف النساء والرجال بالليل والنهار ويظللون يراقبون السدود.

والحقيقة أنه، فى ذلك الزمن، كان الخوف أكبر منه اليوم؛ لأنه منذ بناء السدود، لم تشهد البلاد مطلقاً عاصفة قوية جدّا. وقد تم بناء المدينة فى عشرين سنة تقريباً، وفيها وُلد أطفال أخذوا يكبرون وهم يلعبون على ضفاف القنوات. وهم وحدهم الذين عاشوا فى حالة من اللامبالاة، وفى كثير من الأحيان كانوا يتسلقون على الجسر ليتطلعوا إلى البحر.

غير أنه، فى يوم من أيام الخريف، حدث أن هبّت رياح البحر قوية إلى حد أنه تكونت أمواج هائلة. وبدا أن هذه الرياح، التى كانت أعلى من المنازل، تصل من أعماق

الأفق؛ حيث كانت تضغط سُحُب سوداء كثيفة. ومثل قطيع من بهائم تهزّ عضلاتها اللامعة زحفت السُّحُب أيضاً فى اتجاه البرّ.

وفى منتصف النهار، وخاصة عندما وصلت السُّحُب إلى المدينة، صارت البلاد كلها غارقة فى الليل.

خرج الناس إلى الشوارع ليروا ما كان يحدث، ولكنْ كان عليهم أن يعودوا إلى منازلهم فى الحال؛ لأن السماء انشقت فجأة، وأخذت تصبّ مطرًا غزيرًا ظلت الريح تضربه بسياطها بلا توقف.

ومن منازلهم، ورغم هدير وابل المطر وعواء العواصف، سمع سكان المدينة المرتعبون ضربات الأمواج المتزايدة الغضب وهى تنطح الجسر فترتفع أصداؤها المدوية.

« - ضِعْنا!

- اِحْمِنَا، ياربّ!

- هذه نهاية العالم!».

النساء بكين وبكى الأطفال. سجد آخرون وأخذوا يُصلُّون.

وعندما رأى الناس القنوات تفيض والمياه تغمر شيئًا فشيئًا قطَع الأرض الأكثر انخفاضًا أخذوا يصعدون فوق الأثاث فى طوابق البيوت وفوق مخازن الغلال.

ومع هذا فإن «بيبّى» و«جريسيلدا»، اللذين كانا طفلين فى السادسة والسابعة، أخذا يلعبان فى ساحة الكاتدرائية فى اللحظة التى بدأ فيها سقوط المطر الغزير. ولأن منزل والديهما كان يقع فى حىّ بعيد جدًا، قررا أن يدخلا الكاتدرائية لينتظرا بداخلها فترة يهدأ فيها المطر. ولأن مصابيح زيت كثيرة كانت تضىء، لم ينتبه الطفلان كثيرًا إلى الظلام الذى أغرق المدينة. اتجهت أنظارهما إلى التماثيل المنحوتة على الأعمدة وأعجبهما تمثال العذراء حاملة يسوع الطفل، وأعجبتهما تماثيل قديسين كثيرين لم يعرفهم الطفلان غير أن وجوههم المبتسمة طمأنتهما.

مرت ساعتان، وظل المطر يسقط بلا انقطاع والريح التى كانت تتذمر وهى تمرّ بالمزاريب وقمم برج الأجراس ظلت تعوى دون توقف، ولكنْ لأن الجدران والقباب كانت متينة، بدا أنه لا يمكن أن يحدث شىء خطير.

ومع هذا، ففى لحظة معينة، حدثت رجّة قوية، وكأن الأرض أخذت تهتزّ. وبعد هذا مباشرة، غطّتْ ضجة سيول على ضجة العاصفة. نظر الطفلان إلى بعضهما وأنصتا مرة أخرى والتقط سمعهما استغاثات وصرخات.

قال بيبّى، وكان أكبرهما سنًا: «كان ينبغى أن نرى ما الذى يحدث. ربما كان الجسر قد تحطم».

وبينما كانا يقتربان من الرواق، رأى الطفلان المياه القذرة ترغى وتزيد وهى تمرّ تحت البوابة الخشبية وقبل أن يكون بوسعهما الوصول إلى المدخل، غطت المياه الأرض وواصلت الارتفاع.

قال بيبّى، وهو يجذب جريسيلدا التى كانت ترتجف: «ينبغى أن نعثر على سلَّم برج الأجراس. تعالى، تعالى بسرعة، وإلا فإننا سنغرق».

عندئذ كانت المياه قد وصلت إلى مستوى ارتفاع رُكَب الطفلين، وأخذت المقاعد الخشبية تطفو وهى تتصادم وترتطم بالأعمدة.

وجد الطفلان السُّلَّم وراء المذبح، وخائفين قليلاً من الظلام، وهما يتحسّسان درجات السلم المبتلّة ويتعثران عليها، بدأ الطفلان

يصعدان، وتسلّقا وقتاً طويلاً قبل أن يصلا إلى السطح. كان قد هدأ المطر والريح. وكانت السماء قد صارت أقلّ تلبُّداً بالغيوم فسمحت بأن يتسلل ضوء شاحب. اقترب الطفلان من الحاجز الحجرى ووقفا على أصابع الأقدام لرؤية المدينة. وعندئذ فقط استولى عليهما الرعب فجأة؛ لأن المدينة كانت قد اختفت. المدينة والأراضى المجاورة. الأراضى والقنوات، القنوات والجسور.

لاشىء! لم يعد هناك شىء سوى المدى الشاسع للمياه حيث الأمواج المتلاطمة التى كانت لا تزال قوية تركض هائجة نحو الكاتدرائية التى لم تعد أكثر من صخرة ضائعة فى البحر.

وكان قد حلّ المساء. أحسّا به فى الضوء الأرجوانى الفاتح الذى ألقى ظلالاً على تلك الخضرة الباردة والمظلمة للمياه. تنهدت جريسيلدا: « يا إلهى! نحن الآن مهجوران وحدنا. لابد أن الناس كلهم هربوا. ووالدانا لم يجدانا. لابد أنهما يعتقدان أننا متنا فرحلا مع الآخرين».

استغاثا، غير أن صرخاتهما ضاعت فى ذلك المدى الشاسع. استغاثا طويلاً، ثم إنهما مرتجفيْن ومنهكيْن، رقدا على البلاط البارد وناما.

فى الصباح التالى، كانت الشمس هى التى أيقظتهما من نومهما. وكان كل ما حولهما هو البحر الهادئ الذى كان يشعّ فى الشمس، متموّجاً بالكاد بأمواج صغيرة.

طاف الطفلان حول السطح. وحامت حولهما طيور النورس وزُمّج البحر، وهى تُلامس الماء، لكنهما لم يريا أىّ أثر للمدينة. كل ما هناك أنه كانت تطفو، هنا وهناك، بقايا يتقاذفها المدّ والجزر؛ أثاثات محطمة، وباب، وزجاجات فارغة، وحشائش، وقشّ.

الطفلان اللذان أيقنا أنهما صارا متروكيْن وحدهما، أخذا يبكيان من جديد حينما ـ عند منتصف ذلك الصباح ـ مرت باخرة فى عرض البحر. أخذا يصرخان ورفع بيبّى قميصه ليلوّح به على طرف ذراعه كإشارة استغاثة. وفى الحال، طُويت أشرعة الباخرة، وأُلقيت المراسى، وتم إنزال قارب إنقاذ إلى البحر، وانطلق البحارة يبحثون عن الطفلين واتجه المركب إلى أقرب ميناء.

وعندما انتشر الخبر، اتجهت إلى تلك المواقع زوارق عديدة لتحاول التقاط ناجين آخرين، غير أن المنقذين لم يتمكنوا مطلقاً من العثور على موقع المدينة. وعندما اقتلعت الأمواج الكاتدرائية من أساسها تهدّمت وانهارت ولم يعد وجود لأىّ أثر مرئى لهذه المدينة التى كانت قد بُنيت على الأراضى المنخفضة المستصلحة من البحر.

وكان الناجيان الوحيدان فى الحقيقة هما بيبّى وجريسيلدا، وقد آواهما أولاد عمٍّ لهما كانوا يعيشون فى قرية بعيدة عن البحر.

ولم يعد هناك أحد تقريباً يتحدث عن المدينة المختفية، غير أنه يحدث لبعض البحارة الذين تدفع بهم عواصف عاتية إلى تلك النواحى أن يسمعوا، وسط صخب البحر والريح، الصرخات اليائسة لسكانها، الذين جرفهم غضب البحر فى سالف العصر والأوان.

يجب على سكان هولندا (بلاد الأراضى المنخفضة) أن يناضلوا بصورة متواصلة ضد الماء. ويقع جانب كبير من أراضى هذه البلاد تحت مستوى البحر ويصير من الواجب أيضاً تشييد جسور ضخمة للنضال ضد الفيضانات. فليس من المدهش إذاً أن نلتقى فى الحكايات الهولندية بثيمة (موضوع) المدن التى ابتلعها البحر.

إنه موضوع نلقاه في بلدان كثيرة، لكنْ في مظهر مختلف بعض الشيء، ويبدو أن مدناً كثيرة قد اختفت نتيجة لسوء تصرف سكانها، أو للنجاة من خطر وشيك. وكانت هذه هي حالة «كيتيج» في روسيا، أو حالة «زيـج» في سويسرا، والأساطير وحدها تتيح لنا ألاّ ننسى أسماءها.

وفي بريطانيا، كانت توجد قديماً مدينة اسمها «وايس»، جرفتها المياه وإليك قصتها.

منذ زمن طويل جدًا، التقى «جرادلون»، ملك كيمبر وكورنوول، على الشاطئ بامرأة تلبس الدروع. ولم تكن تلك المرأة سوى «مالجڤين» ملكة الشمال، وتزوجا وصارت لهما ابنة «داهوت».

وذات يوم، أحسّت مالجڤين بقرب موتها فطلبت من زوجها أن يذهب إلى الشاطئ ويلقى بجثمانها إلى البحر. وأطاع «جرادلون» يائساً. وقام بمفرده بتربية ابنته.

وعندما بلغت داهوت السادسة عشرة من عمرها صارت حزينة وعبّرت عن أمنيتها أن تعيش قبالة البحر. ولم يجرؤ أبوها على الرفض. وبنى لها مدينة رائعة على ساحل المحيط، أُحيطت بجسر بالغ الارتفاع لحمايتها. وكانت تلك المدينة تسمى «وايس».

ولم تعرف المدينة الحزن مطلقًا. لم تعرف داهوت سوى الولائم والأعياد، ولم تذهب مطلقًا للاستغراق في التأمل في مصلًّى أو في كنيسة لسبب بسيط هو أن المدينة لم يكن بها شيء من هذا.

ومع ذلك، حدثت ضجّة مرعبة ذات مساء؛ هبّت الريح واندفع البحر الهائج عبر شقوق الأسوار. وابتلع البحر المدينة. ولم تجد داهوت وسكان المدينة وقتاً للهرب؛ واختفى الجميع تحت الأمواج.

ويقول بعضهم إن الشابة تم تحويلها إلى جنّيّة من جنيات البحر، وإنها، عندما يأتي المساء، تخرج إلى الساحل وتمشّط شعرها الطويل الأشقر الذهبي.



خمس حكايات شعبية من الهند

جمعها وترجمها للإنجليزية:
أ. د. رامانوجان
ترجمة: رأفت الدويرى

تقديم:

لقد اختـرت هذه المرة لقـارئ مـجلة «الفنون الشعبية» أربع حكايات تدور حول محـور العلاقات الأسرية، بخيرها وشرها...

وهذه الحكايات على الوجه التالي:

١ ـ الأميرتان سونا وورونا

وشقيقهما الذى كان يصر على الزواج منهما

٢ ـ سوخو ودوخو

الأختان غير الشقيقتين

٣ ـ الأميرة التى أراد أبوها الملك الزواج منها.

٤ ـ بين الضرتين فقد الزوج شعر رأسه.

أما الحكاية الخامسة وهى حكاية: أربع بنات وملك فموضوعها لا علاقه له بالعلاقات الأسرية ولكننى ترجمتها لطرافة موضوعها كما سنرى فيما بعد.

الحكاية الأولى:

الأميرتان سونا وورونا وشقيقهما الذى كان يصر على الزواج منهما

الحكاية تحكى باللغة الملاوية

يحكى أنه فى إحدى الليالى كان هناك أمير يمتطى ظهر مهرته السوداء، وكان عائدًا من رحلة صيد. وعلى شاطئ نهر صغير توقف الأمير بمهرته ليدعها تشرب من النهر. وبينما كان الأمير يراقب مهرته وهى تشرب من النهر إذا به يرى بالقرب من صورة مهرته وصورته المنعكستين على سطح الماء عدة خصلات شعر ذهبية وفضية. كانت تطفو سابحة على سطح الماء فشرد ذهن الأمير متفكرًا: ـ

«من الواضح أن صبيتين جميلتين شعرهما ذهبى وفضى كانتا تستحمان أعلى النهر بالقرب من حيث كان يقف الأمير ومهرته.

أفاق الأمير من شروده وانحنى ليلتقط من النهر خصلات الشعر الذهبية والفضية وظل يتأملها عن قرب، وكلما تأمل الخصلات كلما تخيل مدى جمال صبيتين لهما هذا الشعر الذهبى والفضى. لقد سحر عقل الأمير وبهرته الصورة التى تخيلها لصاحبتى الشعر الذهبى والفضى وبعد أن أفاق الأمير من انبهاره دس خصلات الشعر بين طيات عمامته ثم امتطى ظهر مهرته السوداء وواصل طريقه إلى قصره الملكى.

وفى وقت الغذاء لم يظهر الأمير على المائدة كعادته فبحث الجميع عن الأمير الغائب فلم يجدوه فى أى مكان فى بلاط القصر. وبالصدفة البحتة دخلت إحدى خادمات القصر إلى مخزن تموين القصر لتحضر بعض السكر ففوجئت بالأمير نائماً فى المخزن وقد دفن وجهه بأرضية المخزن. أوشكت الخادمة أن تصرخ عندما قال لها الأمير:

«لاتخبرى أحدًا بأننى هنا وإلا قتلتك».

ولكن كما يقال فى الأمثال الشعبية:

«المياه والرياح لايمكنهما الاحتفاظ بالسر» همست الخادمة للملكة الأم بسر وجود الأمير الغائب فى مخزن التموين. فى الحال أسرعت الملكة الأم إلى المخزن، وبصوت مرتفع مقصود نهرت الخادمة قائلة:

«لماذا لم تكنسى المخزن أيتها الخادمة الكسول؟» ثم وكأنها فوجئت بوجود الأمير نائماً على أرضية المخزن تصيح قائلة:

انظرى من النائم فى المخزن ؟! من ؟ ولدى الأمير، ما الذى جرى لك يا ولدى ؟! لماذا تنام على التراب؟ ما الذى جعلك تعساً هكذا؟! إذا كان هناك من جرؤ على إهانتك بالقول فسنأمر بقطع لسان من أهانك! إذا كان هناك من جرؤ على التطاول عليك برفع يده فى وجهك فسنأمر بقطع تلك اليد ! أخبرنى يا ولدى ما الذى يضايقك هكذا ؟! انهض عن الأرض بحق السماء.

اعتدل الأمير جالساً وأخرج من بين طيات عمامته خصلات الشعر الذهبية والفضية ومدها إلى أمه الملكة قائلاً:

«أرغب فى الزواج من هاتين الصبيتين صاحبتى هذا الشعر الذهبى والفضى».

فقالت الملكة الأم: «هذا أمر هين يا ولدى».

فقال الأمير مؤكدًا: «أصر على الزواج من صاحبتى هذا الشعر الذهبى والفضى».

فردت الملكة الأم:

«تأكد يا ولدى - ستكون لك هاتان الصبيتان»

ثم تركت المخزن مترنحة ومتعثرة.

أرسلت الملكة الأم المراسيل إلى جميع أركان عاصمة المملكة، ثم أطلقت منادى المملكة إلى جميع شوارع العاصمة معلناً أن تتجمع جميع صبايا المملكة أمام القصر الملكى فى صباح اليوم التالى دون تغطية رءوسهن بأى غطاء شعر. وفى الصباح التالى اصطفت صبايا المملكة أمام القصر الملكى فى طابور طويل - دون غطاء رأس - وقام الأمير الولهان باستعراض الصبايا بحثاً عن ضالته.. وخصلات الشعر الذهبى والفضى يمسك بها بين يديه - وظل هكذا لعدة ساعات وفجأة وقعت عيناه على فتاتين جالستين فى جناح النساء فى بلاط القصر.. وشعرهما الذهبى والفضى يطابق تماماً خصلات الشعر التى وجدها فى النهر. هنا نادى الأمير أمه الملكة، وبارتياح وسعادة أشار لها تجاه الفتاتين المقصودتين، فصعقت الملكة الأم وبالرغم من ارتباكها فلقد تمكنت أن تجد كلمات ترد بها:

«يا إلهى .. إنهما شقيقتاك سونا ورونا ياولدى».

طأطأ الأمير رأسه خجلا ومع ذلك لم يتنازل عن رغبته قائلا:

لابد أن أتزوج هاتين الفتاتين بشعرهما الذهبى والفضى - مهما كان من هما؟! وإذا لم أتمكن من الزواج بمن أرغب فسأهجر المملكة بلا عودة».

وتدخل أبوه الملك محاولاً إقناع وحيده الأمير ليصرف نظره عن إصراره على الزواج من شقيقتيه.. دون جدوى!

وتدخل الأقارب والشيوخ الحكماء ووزراء المملكة لإقناع الأمير ليصرف نظره عن رغبته الشاذة.. دون جدوى!

وتضرعت الملكة الأم لابنها ليغير رأيه - دون جدوى! ولكن الأمير يصر على أنه يريد ما أراد - ويرغب ما رغب - وهكذا بدأت الاستعدادات للزواج الملكى - فأقيم سرادق ضخم محمول على أعمدة من عيدان «البامبو» الأخضر مغطاة بنسيج واسع من الحرير والكتان، وانتشرت أخبار الزواج الملكى من أذن إلى فم ومن فم إلى أذن حتى وصلت أخيرًا إلى أسماع الشقيقتين سونا ورونا .. فأصابهما الخبر بالفزع وألجم لسانيهما وأظلم وجهيهما وامتلأت عيونهما بالدموع.

وعلى شاطئ النهر حيث كانت الشقيقتان تستحمان فى النهر كانت هناك شجرة سنديان كانت ترويها وترعاها الشقيقتان منذ صغرهما، وهكذا نمت الشجرة مع نمو الشقيقتين حتى أصبحت شجرة طويلة مكتملة النمو.

فى يوم الزفاف تسلقت الشقيقتان الشجرة لتختبئا بين فروعها المتشابكة.

وعندما اقتربت ساعة طقوس الزفاف بدأت خادمات القصر الملكى البحث عن الشقيقتين - أو لنقل العروستين - وفى النهاية وجدوهما مختبئتين أعلى الشجرة - فتضرعت الخادمات لتهبط الشقيقتان فرفضتا الهبوط.

توجه الملك إلى حيث الشجرة ونادى على ابنتيه قائلاً: اهبطا - اهبطا

ابنتاى سونا ورونا اهبطا

لقد حلت ساعة زواجكما

فردت الابنتان:

ياوالدنا - لقد دأبنا مخاطبتك : يا بابانا فكيف لنا مستقبلا أن نخاطبك: يا حمانا؟ ارتفعى بنا يا شجرة السنديان، ارتفعى بنا لأعلى، فطالت الشجرة ولأعلى ارتفعت بالشقيقتين واجتمع جميع أفراد العائلة الملكية تحت شجرة السنديان والواحد بعد الآخر ناشد الأميرتين بالهبوط من فوق الشجرة، ومع كل نداء كانت الشجرة تطول ولأعلى ترتفع بالأميرتين أكثر فأكثر.

وفى النهاية حضر الأمير عريسهما تحت الشجرة وتوجه بالنداء لشقيقتيه أو لنقل عروستيه قائلاً:

أختاى - اهبطا - اهبطا

سونا ورونا أختاى

لقد حان موعد زفافنا

فردت الأختان على شقيقهما:

يا أخانا - لقد دأبنا على ندائك: يا أخانا فكيف لنا مستقبلاً أن نناديك: يا زوجنا؟ ارتفعى بنا يا شجرة السنديان - ارتفعى بنا.

وفى الحال تجمعت السحب أعلى الشجرة ورعدت السماء، وفجأة انشقت الشجرة واحتوت الشقيقتين فى جوفها وهكذا تلاشت

الشقيقتان سونا ورونا أمام عيون أفراد العائلة فى جوف شجرة السنديان.

الحكاية الثانية:

حكاية سوخو ودوخو
الأختان غير الشقيقتين

تحكى فى إقليم البنجال

يحكى أنه كان لرجل بنجالى زوجتان وكان له ابنة من كل من الزوجتين؛ الابنة دوخو كانت من زوجته القديمة والابنة سوخو كانت من زوجته الجديدة، وكان الرجل يحب زوجته الجديدة وابنتها سوخو أكثر. وكانت طبيعة كل من الابنتين تشبه أم كل منهما؛ فالابنة سوخو كأمها كانت كسولة وعصبية المزاج، بينما الابنة دوخو كأمها كانت نشيطة «وحبوبة»، فضلاً عن ذلك كانت سوخو وأمها تكرهان دوخو وأمها.. وتسيئان معاملتهما فى أى وقت يسنح لهما ذلك.

وفجأة مات الزوج بالرغم من علاجه بكل الطرق، وهكذا ورثت الزوجة الجديدة وابنتها سوخو كل ممتلكات الزوج الميت ثم طردتا دوخو وأمها من البيت.

وجدت دوخو وأمها كوخاً لايسكنه أحد خارج المدينة وعاشتا فيه وكانتا تعملان فى غزل القطن لتكسبا عيشهما.

وفى أحد الأيام كانت دوخو خارج الكوخ تغزل خيوط القطن، وإذا بالريح العاصفة تهب عنيفة وتحمل معها كبشة القطن التى كانت تغزل منها دوخو خيوط القطن. جرت دوخو وراء كبشة القطن الطائرة على أجنحة الريح ولكنها لم تستطع اللحاق بها فجلست على الأرض تبكى يأساً وهنا سمعت صوت الريح تحادثها قائلة لها:

«دوخو- لا تبكى! اتبعينى وسأعطيك كل ما تريدينه من قطن».

فسارت دوخو خلف الريح. وفى الطريق قابلتها بقرة تستوقفها لتقول لها: «دوخو.. لا تسرعى هكذا! تعالى معى.. حظيرتى امتلأت بفضلاتى، من أجل خاطرى نظفى لى الحظيرة. ومستقبلاً سأقدم لك مساعدة». فى الحال استجابت دوخو بلا تردد فقامت بسحب المياه من البئر ودبرت مكنسة ونظفت الحظيرة بأقصى ما يمكنها من نظافة. فى هذه الأثناء كانت الريح تنتظر دوخو حتى تنتهى من تنظيف حظيرة البقرة، وعندما انتهت واصلت طريقها مع الريح.. ثم مرت دوخو بشجرة موز استوقفتها قائلة: «إلى أين تهرعين يا دوخو؟! ألا يمكنك التوقف لدقيقة لتنزعى عن جسدى الأوراق الزاحفة لكى أتمكن من صلب عودى - صعب أن أظل طوال اليوم منحنية العود هكذا».

فى الحال ردت دوخو:

«يسعدنى أن أفعل ذلك»، وفى الحال بدأت دوخو نزع الأوراق الزاحفة التى كانت تخنق الشجرة وتمزقها؛ فقالت الشجرة لدوخو بامتنان: دوخو- أنت فتاة طيبة، مستقبلا سأقدم لك مساعدة مقابل خدمتك. فردت دوخو: «فى الحقيقة أنا لم أفعل شيئاً يستحق الشكر أو المساعدة». ثم أسرعت دوخو لتواصل طريقها، ولقد كانت الريح فى انتظارها. وفى الطريق قابلت حصاناً استوقف دوخو قائلاً: «دوخو إلى أين أنت ذاهبة؟ هل يمكنك من فضلك أن ترفعى عن ظهرى هذا السرج وعن فمى هذا اللجام - اللذين يؤلمانى ويمنعانى من الانحناء لأكل الحشائش من الأرض». فى الحال استجابت دوخو لرجاء الحصان ورفعت السرج عن ظهره واللجام عن فمه. شعر الحصان بالامتنان ووعد دوخو بهدية. ثم واصلت

دوخو طريقها خلف الريح وفجأة توقفت الريح لتقول لدوخو: «دوخو! هل ترين هذا القصرهناك! فى هذا القصر تعيش القمر الأم، إنها ستعطيك ما تريدينه من القطن». بعد ذلك تركت الريح دوخو.. سارت دوخو تجاه القصر.. يبدو أن القصر قد بدا مهجورًا لدوخو.. فشعرت بالخوف والوحدة فتوقفت أمام القصر قليلاً.. وبعد ذلك قررت دخول القصر.. تجولت مترددة فى حجرات القصر خطوة خطوة.. ليس هناك بالقصر ولو فأر يتحرك.. ليس هناك روح حية فى أى مكان فى القصر فيما يبدو لدوخو.. وفجأة سمعت دوخو ضجيجاً خلف باب مغلق، اتجهت إلى الباب المغلق وطرقته برفق فسمعت صوتاً يقول لها: دوخو! ادخلى. دفعت دوخو الباب فانفتح.. فرأت سيدة عجوز تعمل على عجلة غزل خيوط من القطن ـ لقد بدا لدوخو أن وجه السيدة يشع بالضوء وكأن القمر يسقط أشعته على السيدة خصيصاً. انحنت دوخو أمام السيدة العجوز، ثم لمست قدميها ثم قالت: «يا جدة! طير الريح كل ما كنت أملك من قطن وإذا لم أجد قطناً لأغزله فسنموت أمى وأنا من الجوع، فهل تسمحين لى ببعض القطن؟! فردت عليها السيدة العجوز قائلة: «سأعطيك ما هو أفضل من القطن إذا كنت تستحقين ذلك!! هل رأيت تلك البحيرة خارج القصر؟! اذهبى إلى البحيرة واغطسى فيها غطستين، غطستين لا ثلاث غطسات، تذكرى ذلك جيداً. توجهت دوخو إلى خارج القصر حيث البحيرة وغطست فيها الغطسة الأولى، ثم وقفت لتظهر من تحت مياه البحيرة فإذا بها وقد تحولت إلى فتاة فى غاية الجمال، ثم غطست الغطسة الثانية ووقفت لتظهر من تحت المياه فإذا بها ترتدى ملابس حريرية وفوقها سارى من قماش «الموسلين» وحول معصميها لآلئ وأحجار كريمة وعقد من الذهب الثقيل حول عنقها أثقل كاهلها. لم تصدق دوخو ما حدث لها ـ فعادت مسرعة لداخل القصر فقالت لها السيدة العجوز: «يا ابنتى أشعر أنك جائعة ـ فلتذهبى إلى الحجرة المجاورة لحجرتى، لقد أعددت لك طعاماً» وذهبت دوخو إلى الحجرة المجاورة فوجدت أطعمة من جميع الأنواع؛ أفضل أنواع الأرز وأشهى أنواع الكارى، أما الحلويات فتفوق أحلامها. وبعد أن أكلت دوخو كفايتها حتى شبعت عادت إلى السيدة العجوز التى قالت لها: دوخو أود أن أعطيك شيئاً آخر، هناك ثلاثة صناديق، كل واحد أكبر من الآخر ـ فلتختارى أحد الصناديق الثلاثة، اختارت دوخو أصغر الصناديق الثلاثة ثم ودعت السيدة العجوز وتركت القصر. وفى عودتها من الطريق نفسه قابلت دوخو الحصان وشجرة الموز والبقرة ـ ولقد أراد كل واحد منهم أن يقدم لدوخو هدية تعود بها إلى بلدتها. فقدم لها الحصان حصاناً أصيلاً صغيرًا وقدمت لها شجرة الموز عدة عناقيد من ثمار الموز ذهبية اللون وإناء مليئاً بالعملات الذهبية، أما البقرة فقد قدمت لدوخو عجلاً صغيرًا لونه بنى مصفر.

شكرتهم دوخو لهداياهم العظيمة ثم امتطت ظهر الحصان الصغير الأصيل ومعها إناء العملات الذهبية وعناقيد الموز، وأخذت طريق العودة إلى بلدتها وخلفها بخطوات قليلة كان العجل الصغير يتبعها. أثناء غياب دوخو ـ مرضت أمها من القلق على وحيدتها دوخو ولعدم معرفتها أين اختفت؟ ومتى ستعود؟. وعندما سمعت صوت ابنتها دوخو انفرجت أساريرها من الفرح، وتأكد صوت دوخو قائلة: أماه! أين أنت؟! انظرى يا أماه ما أحضرته معى!

وبعد أن أفاقت الأم من صدمة الفرحة لم تصدق عينيها وهى ترى أمامها الموسلين!

الجواهر واللآلئ! العملات الذهبية! عناقيد الموز! الحصان الصغير الأصيل! والعجل الصغير، وظلت لعدة مرات تتأمل الهدايا هدية بعد هدية. لقد ألجمت الدهشة والفرحة لسان أم دوخو وحبست صوتها. بعد فترة عاد للأم صوتها فسألت ابنتها دوخو: كيف تأتى لها أن تعود بكل هذه الأشياء الخرافية. فحكت دوخو لأمها حكاية ما جرى لها منذ البداية حتى النهاية - حكت لها عن هبوب الريح ومقابلتها للبقرة ثم شجرة الموز ثم الحصان والقمر الأم وأنهت حكايتها قائلة لأمها: «ليس هذا كل شيء يا أماه فهناك شيء آخر أعطته لي القمر الأم».

ثم أشارت دوخو لأمها إلى الصندوق الصغير ولقد توقعت الأم وابنتها أنه لابد وأن الصندوق يحتوى على الجواهر واللآلئ والذهب والفضة.. ولكن بعد أن فتحتا الصندوق ببطء خرج من داخل الصندوق شاب غاية في الوسامة بملابس فاخرة وكأنه أمير وقال لدوخو:

«أنا أرسلت إلى هنا - لأتزوجك» وفى الحال حددوا موعدًا للزواج. ووجهت الدعوات للقريب والبعيد - واحتفل الجميع بالزواج فى حفل عظيم - لبى الدعوة الجميع فيما عدا سوخو وأمها.

ومع ذلك فأم دوخو الطيبة القلب لم يغيرها وضعها الاجتماعى والمالى الجديد، ولم يدر رأسها تعالياً على من حولها فأهدت سوخو ابنة ضرتها بعض الجواهر لتتزين بها مما أغضب أم سوخو ووجهت قبضة يدها تجاه وجه أم دوخو وهى تفح فى غضب قائلة:

ولماذا تقبل منك سوخو ما يفيض عن حاجتك؟! سوخو ابنتى لن تتسول منك جواهر لتتزين بها لو كان الله يريد أن يعطى جواهر لابنتى سوخو لترك لها أبوها حياً ! ابنتى سوخو جميلة جمالاً طبيعياً وليست فى حاجة لجواهر تتزين بها، فقط الفتيات القبيحات كالبوم يحتجن لسوارى جميل أو قلادة حول أعناقهن ليبدون جميلات.

وبالرغم من غضب أم سوخو وهياجها إلا أنها لم تنس أن تتساءل بأسئلة خفية ملتوية لتعرف من أم دوخو حكاية حصول دوخو على كل هذه الثروة الكبيرة.

وبمجرد أن علمت من أم دوخو إلى أين ذهبت دوخو وكيف وجدت القمر الأم بدأت أم سوخو التفكير قائلة لنفسها:

«سأرشد سوخو إلى ما يجب أن تفعله لكى تصبح مئة مرة أكثر ثراءً لتكف أم دوخو عن التفاخر بحظها الحسن محاولة أن تصفعنى فى وجهى بتفاخرها هذا».

وأحضرت أم سوخو عجلة لغزل خيوط القطن - وجعلت سوخو تغزل عليها فى الفناء الخارجى للبيت حيث تقصف الريح بشدة

ثم قالت الأم لابنتها سوخو:

عزيزتى سوخو اسمعى لكلامى جيدًا، بينما تغزلين سيكنس الريح العاصف القطن من أمامك - عندها لا تنسى الانفجار صارخة باكية ومولولة حتى يطلب منك الريح أن تتبعيه، كونى مهذبة ولطيفة يا سوخو مع كل من يقابلك فى الطريق، اذهبى إلى حيث تطلب منك الريح حتى تصلى إلى القصر وتقابلين القمر الأم.

فردت سوخو: «سأفعل يا أماه كل ما طلبته منى». ثم بدأت سوخو غزل خيوط القطن على عجلة الغزل.. وفى الحال وكما كان متوقعاً هبت الريح العاصفة فكنست أمامها كل القطن من أمام سوخو.. فانفجرت فى عويل وولولة وبكاء كمن مات عزيز عليها. فقالت لها الريح:

«لاتولولى هكذا يا سوخو على كبشة قطن، اتبعينى وستحصلين على كل ما تريدينه من قطن. وفى الحال أسرعت سوخو خلف الريح كما سبق وفعلت دوخو أختها غير الشقيقة.. ومثل دوخو قابلت سوخو البقرة التى طلبت منها أن تنظف لها حظيرتها من فضلاتها فرفعت سوخو رأسها فى تعال، وقالت لها هازئة:

أنظف لك حظيرتك العفنة؟ أنا؟ أيتها البقرة الغبية أنا فى طريقى لأقابل القمر الأم. وعندما قابلت سوخو الشجرة طلبت منها الذى سبق وأن طلبته من دوخو فأجابتها سوخو باحتقار:

«لدى أمور لأفعلها أفضل من نزع الأوراق الزاحفة عن جسدك ـ أنا فى طريقى لأقابل القمر الأم»، وبالمثل أهانت سوخو الحصان قائلة له بسخرية قاسية: «أيها الحصان الغبى المهكع .. من تظننى؟! هل تظننى ابنة سايس حضرتك أو شىء من هذا القبيل»؟»

بالرغم من شعور الثلاثة (البقرة وشجرة الموز والحصان) بألم الإهانة إلا أنهم لم يردوا على صفاقة سوخو وصبروا فى انتظار قادم آخر يحقق لهم طلباتهم.

لقد كان الطريق إلى القصر طويلاً جدًا مما أرهق سوخو وأنهكها من السير. وأخيرًا وصلت للقصر بمزاج عاصف فانفجرت صارخة فى حجرة السيدة العجوز، القمر الأم (ناسية نصائح أمها) وقالت لها بوقاحة: «لقد كنست الريح كل ما أملك من القطن، وخير لك أن تعوضينى فى الحال ببعض القطن وإلا حطمت لك محتويات غرفتك.. لاتتأخرى فى إعطائى ما طلبته».

لم ترفع السيدة العجوز صوتها وردت برقة على سوخو قائلة: لاتكونى متسرعة هكذا سأعوضك بشىء أفضل من القطن شرط أن تنفذى تمامًا ما أطلبه منك، انظرى عبر هذه النافذة، هل ترين تلك البحيرة؟ اذهبى للبحيرة واغطسى فى مائها غطستين! غطستين لاغير وإلا ستندمين».

أسرعت سوخو إلى البحيرة وقفزت فيها وغطست غطسة أولى، ثم ظهرت من تحت المياه فإذا بها فتاة جميلة ثم غطست غطسة ثانية لتظهر من تحت المياه وقد اكتست بالحرائر والجواهر. لقد شعرت بفرحة داخلية ولم تكف عن النظر لنفسها منعكسة على سطح الماء ثم فكرت قائلة لنفسها:

غطسة ثالثة وسأحصل على أكثر مما حصلت دوخو من المؤكد هذا! يبدو أن السيدة العجوز لاتريدنى أن أحصل على أكثر مما أعطت لدوخو لهذا أوصتنى ألا أزيد عن غطستين لاثالثة لهما ـ ولكنى سأفعلها، سأغطس الثالثة».

وبالفعل غطست فى البحيرة غطسة ثالثة، ثم ظهرت من تحت الماء. أصاب سوخو الحزن عندما رأت الجواهر وكل مظاهر الزينة الفاخرة وقد تلاشت تمامًا، كما أن أنفها طال وأصبح فى طول زلومة فيل وجسدها قد تغطى بالقروح والدمامل.

أسرعت سوخو عائدة إلى القمر الأم العجوز وقد امتقع وجهها من الغضب وبدأت تهاجمها صارخة ورأسها تهتز شراسة وقبضة يدها فى وجهها تهتز وهى تقول:

«انظرى ما فعلت بى؟!».

فنظرت السيدة العجوز إليها من قمة رأسها حتى أخمص قدميها ثم قالت لها:

إنك عصيت ما قلته لك.. لقد غطست فى البحيرة أكثر من غطستين.. وها هى النتيجة ـ نتيجة عصيانك لما قلته لك ـ فلتشكرى نفسك على الحالة الرثة التى أصبحت

عليها.. ومع ذلك لا يزال هناك المزيد لأعطيك إياه. أشارت القمر الأم العجوز إلى ثلاثة صناديق - كل واحد أكبر من الآخر - فلتختارى واحدًا من الثلاثة!

ونظرًا لأن عيون سوخو لاترى إلا الأكبر فى كل شىء فقد اختارت أكبر الصناديق الثلاثة!

أثناء غياب سوخو فى رحلتها إلى القمر الأم كانت أم سوخو تتحرك فى قلق ذهابًا وإيابًا فى ساحة البيت. قلقها على ابنتها سوخو يتزايد - فسوخو لم تعد إلى البيت.... الأم تحادث نفسها :

متى ستعود سوخو إلى البيت؟ ! متى سأشبع عيونى بالنظر إلى الجواهر واللآلئ، وانفجرت باكية. وفجأة سمعت من خلال الشجيرات التى تحيط بالبيت. سمعت صوت سوخو يناديها: أماه! أسرعت الأم لتستقبل ابنتها سوخو ولكن الصدمة قد أماتتها بمجرد أن رأت ما رأت - أنف ابنتها سوخو طال وأصبح فى طول زلومة فيل وجسدها مغطى بالقروح والدمامل بدلاً من الجواهر واللآلئ.

فصرخت فى ابنتها متسائلة فى يأس:

سوخو- ماذا حدث لك؟! ماذا حدث لك يا سوخو؟ ماذا فعلت لتصبحى هكذا؟

ولكن سوخو أشارت إلى الصندوق قائلة:

العجوز الكركوبة طلبت منى أن أختار صندوقًا من ثلاثة فطبعًا اخترت أكبر الصناديق- فكرت الأم قائلة:

لعل العجوز الكركوبة تعشق لعب الحيل! لعلها تحتفظ لك بمفاجأة داخل الصندوق.. مفاجأة تكفر بها عن سوء معاملتها لك يا ابنتى سوخو.

بقلق واضح وبقلوب تدق فتحت سوخو وأمها الصندوق فخرجت من جوفه حية سوداء طويلة وهى تفح بأنفاس غاضبة، وفى الحال قفزت على سوخو وابتلعتها كاملة فى جوفها، تمامًا كما تبلع الحية الكبيرة عنزة.

هنا شت عقل أم سوخو.. وانفجرت فى هلوسات مجنونة.. وبعد قليل ماتت.

الحكاية الثالثة:

الأميرة التى أراد أبوها الملك الزواج منها

تحكى فى ولاية تولو

يحكى أن ملكًا كان له ابنة، وفى أحد الأيام عاد الملك إلى قصره الملكى بعد أن كان يشرف على رى حقوله فلمح ابنته تطل من شرفة القصر وكانت تقفل أزرار بلوزتها - فلمح الملك ثديى ابنته فاشتهاها وأرادها زوجة لنفسه. فتوجه فى الحال إلى زوجته الملكة وسألها:

هل من حقى أن آكل مما زرعت؟!

فأجابته الملكة:

بالطبع من حقك.

ثم سأل الملك نفس السؤال لوزراء المملكة فأكد الجميع حق جلالته فى الأكل مما زرعه. فأمر الملك بالاستعداد لإقامة حفل زواج حافل، ثم أرسل الدعوات لملوك الممالك المجاورة والبعيدة، كما أنه أمر منادى المملكة بإعلان الحدث للمواطنين، فضلاً عن أنه وجه دعوات للعائلات المجاورة.

وحل يوم الزواج فازدحمت المدينة بجموع من كل حدب وصوب، ثم اكتسى الملك العريس بالحرائر وتزين بالجواهر. ولكن حتى الآن لم يعرف أحد.. من تكون العروس؟!

ابنة الملك كانت لديها بعض الشكوك، فلقد استشعرت كأنثى رغبة أبيها الملك فيها؛ ولهذا طلبت من النجارين أن يعدوا لها

صندوقًا كبيرًا وأن يضعوه فى أحد أركان غرفة نومها.

وفى يوم الزواج دخلت ابنة الملك فى جوف الصندوق وسحبت الغطاء على الصندوق ومن الداخل قفلت الصندوق.

وبعد أن انتهى الملك من لبس ملابس العرس، وأصبح جاهزًا كعريس، أرسل الوصيفات لإعداد ابنته كعروس فى ليلة عرسها.

فصعدت الوصيفات للدور العلوى من القصر حيث حجرة نوم ابنة الملك ، فلم يجدنها، وأعادت الوصيفات البحث عن الابنة العروس ، وأعدن البحث بلا جدوى. أصيب الملك بالإحباط والحزن، أما ضيوف العريس فقد قدم لهم عشاء العرس فى قاعة الولائم الملكية، ثم انصرفوا وهم يهزون رءوسهم عجبًا من زواج لم يحدث.

بعد أربعة أو خمسة أيام لم تعد الملكة تطيق النظر إلى صندوق ابنتها فى حجرة ابنتها؛ إذ إنه يذكرها بابنتها المفقودة، فقالت لنفسها:

ما جدوى صندوق ابنتى بدون ابنتى؟ فطلبت من خدم القصر بإلقاء الصندوق فى النهر، فطفا الصندوق الجارى لعدة أيام حتى وصل إلى مملكة أخرى.

وكان ملك تلك المملكة مع وزيره على شاطئ النهر يلعبان ففوجئا بالصندوق الطافى.. نزل الوزير للنهر محاولا جذب الصندوف للشط ولكن الصندوق كان يبتعد عن الشاطئ، ولكن عندما نزل الملك النهر اقترب الصندوق من الملك. استدعى الملك خدمه وأمرهم أن يخرجوا الصندوق من النهر ويحملونه إلى القصر الملكى وبالتحديد فى حجرة نومه.

اعتادت الملكة الأم أن تعد لابنها الملك كل ليلة كوبًا من اللبن وعنقودًا من الموز وتتركها فى غرفة نومه ـ واعتاد الملك الابن قبل النوم أن يشرب كوب اللبن ويأكل عنقودالموز.

ولكن الآن ومنذ أن وضع الصندوق فى حجرة نومه لاحظ الملك أن كوب اللبن أصبح نصف كوب ، وعنقود الموز أصبح نصف عنقود.

فى أحد الأيام فاتح أمه فيما لاحظه شاكيًا:

أماه، هذه الأيام لماذا تحضرين لى للعشاء نصف كوب لبن ونصف عنقود موز على غير عادتك. فردت الملكة الأم:

«لا يا ولدى كعادتى دائمًا أحضر لك كوب اللبن وعنقود الموز».

ثم جاء الليل فاختبأ الملك فى حجرة نومه فى ركن خفى من أركانها، وبعد أن أحضرت الملكة الأم كوب اللبن وعنقود الموز ثم تركت الحجرة، بعد قليل فوجئ الملك بفتاة جميلة تخرج من داخل الصندوق ثم تأكل نصف عنقود الموز وتشرب نصف كوب اللبن، وعندما همت للعودة إلى داخل الصندوق قفز الملك من مخبئه وأمسك بيد الفتاة ثم سألها:

من أنت؟! ماهى حكايتك؟

فحكت الأميرة للملك كل شىء عنها.. وكل حكايتها. منذ هذا اليوم بدأ الملك يقضى جل وقته فى حجرة نومه وانقطع عن كل عشيقاته من النساء.

ولكن الحرب أعلنت على المملكة، ولابد للملك أن يذهب للقتال، وبعد أن استعد للرحيل إلى ميدان المعركة استدعى أمه الملكة وقال لها:

أماه، أثناء غيابى فى الحرب أود أن تستمرى كعادتك فى إعداد وإحضار كوب اللبن وعنقود الموز إلى حجرة نومى.. أماه لاتنسى ذلك.

ولكن إحدى خادمات القصر كانت قد رأت - من خلال شرخ فى باب حجرة نوم الملك - أن الملك كان كل ليلة يخرج من داخل الصندوق فتاة جميلة. الخادمة أسرت بهذا السر إلى العشيقة التى كانت مفضلة لدى الملك قبل ظهور الأميرة فى الصندوق.. قررت العشيقة المهجورة التخلص فى الحال من منافستها على قلب الملك - فتوجهت إلى الملكة الأم وطلبت منها الصندوق الذى فى حجرة نوم الملك. فى البداية رفضت الملكة الأم أن تعطى الصندوق للعشيقة، ولكن العشيقة أمكنها إقناع الملكة الأم للحصول على الصندوق ونقل الصندوق من حجرة نوم الملك إلى البيت الخاص بالعشيقة الغيور.

فى الحال فتحت العشيقة الغيور الصندوق بوحشية فوجدت بداخله الأميرة الجميلة. ثم بدأت بتمزيق أعضائها فاستأصلت يديها لتدفن تحت جذور نبات البطاطا فى حديقتها، ثم استأصلت ساقيها لتدفن فى حفرة السباخ (السماد) البلدى، ثم استأصلت ثدييها لتدفن فى شونة عفش الأرز.. ثم اقتلعت عينيها ووضعتهما فى برطمان المخللات. وأخيرًا ألقت ببقايا جسد الأميرة فى حفرة فى الفناء الخلفى لبيتها فظلت تئن وهى مابين الحياة والموت بلا عيون وبلا أطراف.

فى نفس اليوم، امرأة عجوز كانت تمر على نفس الطريق الملقى عليها جسد الأميرة فسمعت أنينًا فهبطت إلى الحفرة وأنقذت ماتبقى من الأميرة وحملته إلى بيتها.

فى الصباح التالى استدعت الأميرة العجوز وقالت لها:

«ياجدة عيناى فى برطمان المخللات فى بيت العشيقة الغيور، من فضلك ياجدتى أحضرى لى عيونى» فذهبت العجوز إلى بيت العشيقة وكانت تعرفها من قبل واستجدت منها بعض المخللات.

فقالت لها العشيقة:

«اذهبى إلى المخزن الملحق بالمطبخ وخذى ماتريدينه من برطمان المخللات»

والتقطت العجوز بعناية عينى الأميرة من بين قطع المخلل وأرجعتهما إلى الأميرة. وعندما ثبتت الأميرة عينيها فى محجريهما، فى الحال استردت الأميرة بصرها. فى اليوم التالى قالت الأميرة للعجوز:

«ياجدة، من فضلك ذراعاى مدفونتان تحت جذور ثمار البطاطا فى حديقة العشيقة الغيور. فذهبت العجوز إلى العشيقة واستجدتها أن تعطيها بعض ثمار البطاطا. فقالت لها العشيقة:

إذا كنت تريدين بعض ثمار البطاطا فلماذا لاتذهبين إلى الحديقة وتحفرين الأرض لتأخذى بعض ثمار البطاطا.

فذهبت العجوز إلى الحديقة وحفرت وبحثت عن الذراعين المبتورين وأرجعتهما إلى الأميرة وثبتتهما فى جسدها - وهكذا أصبح للأميرة ذراعان.

فى اليوم التالى قالت الأميرة للعجوز:

ياجدة، ساقاى مدفونتان فى حفرة السباخ (السماد) البلدى.. من فضلك ياجدة اذهبى واحضرى لى ساقاى.

فذهبت العجوز للعشيقة وقالت لها:

لقد زرعت بعض بذور الخيار. ولقد بدأت تنبت وأود أن أسبخها ببعض السباخ (السماد) البلدى لتنمو وتثمر.

فقالت العشيقة:

لدى الكثير من السماد (السباخ) البلدى - خذى أقصى ما يمكنك حمله.

عزلت العجوز الساقين من السماد، وأخذتهما إلى بيتها، وعندما ثبتتهما فى جسد الأميرة أصبح لها ساقان وكأنهما جديدين.

فى اليوم التالى قالت الأميرة للعجوز:

ياجدة، من فضلك، أحضرى لى ثديى المدفونين فى شونة عفش الأرز فى بيت العشيقة.

فعادت العجوز للعشيقة وقالت لها:

لدى بعض القدور من الطين - مازالت طرية - وأستسمحك فى أخذ بعض عفش الأرز لكى أدعك بها القدور لكى تسود.. فهل تسمحين لى ببعض عفش الأرز:

فقالت لها العشيقة:

خذى ما تريدين من عفش الأرز فلدى الكثير منه فالتقطت العجوز ثديى الأميرة من بين عفش الأرز ورجعت بهما إلى البيت وثبتتهما فى جسد الأميرة - وهكذا اكتمل جسد الأميرة، وعاد لها جمالها كما كانت دائماً.

وانتهت الحرب وعاد الملك إلى قصره، ومباشرة توجه إلى حجرة نومه فافتقد الصندوق وبالتالى الأميرة الجميلة داخله فنادى أمه وسألها:

أماه، ماذا فعلت بالصندوق الذى كان فى حجرة نومى؟

فقالت له الملكة الأم:

الصندوق استعارته منى عشيقتك المفضلة.

فأسرع الملك إلى بيت العشيقة وسألها:

أين الصندوق؟

فقالت:

ما سر اهتمامك! لقد ألقيت به فى النهر. هنا أيقن الملك أنه لن يجد الصندوق، فلابد وأن التيار قد حمله بعيداً جداً، وربما حمله إلى البحر. فعاد إلى حجرة نومه حزيناً ومحبطاً. جلس وقد دفن وجهه بين راحتى يديه.

مرت بعض الأيام، وسمعت الأميرة برجوع الملك من الحرب، فطلبت من السيدة العجوز أن تعد وليمة كبيرة تدعو لها ضيوفاً من المملكة ومنهم الملك. لقد تعجب الجميع متسائلين كيف لامرأة فقيرة أن تقيم مثل هذه الوليمة الكبرى.. مما أثار دهشتهم وحب استطلاعهم. الملك نفسه أراد أن يكتشف ويعرف كيف لامرأة فقيرة أن تعد مثل هذه الوليمة الكبرى. بعد أن اتخذ جميع الضيوف أماكنهم فى كوخ العجوز الصغير - فجأة - ظهرت الأميرة وهى تحمل آلة تامبورين وبدأت تعزف على أوتارها وتغنى أغنية تحكى فيها حكايتها المعروفة للملك كما سبق وحكتها الأميرة له، هنا أدرك الملك أن تلك الأميرة التى تغنى ليست سوى الأميرة الجميلة التى كانت داخل الصندوق، فهب الملك واقفاً وتوجه نحوها وأمسك بيدها، ثم أقيم حفل زواج كبير للملك وللأميرة الجميلة.

أما العشيقة الغيور فقد شنقت من عنقها على مشنقة أقيمت خارج العاصمة.

الحكاية الرابعة:

بين الضرتين فقد الزوج شعر رأسه

تحكى فى ولاية التاميل

يحكى أن زوجاً فى منتصف عمره لم يكن سعيداً مع زوجته الأولى فتزوج زوجة ثانية

أصغر. لم تتعايش الزوجتان معاً وكانتا تتعاركان دائماً.

فصل الزوج بين الضرتين بأن أعد لكل زوجة بيتاً مستقلا يبعد عن الآخر.

وبعد الكثير من النقاش والحوار المتبادل استطاع الزوج أن يقنع الضرتين على أن يتناوب العيش مع كل واحدة منهما عدة أيام.

فعندما كان الزوج يكون مع الزوجة الثانية الأصغر، كانت تجلسه بجوارها وتوهمه أنها تفلى رأسه من القمل وهى فى الحقيقة تقتلع من رأسه الشعيرات البيضاء؛ لأنها تريده أصغر سناً برأس شعرها أسود تماماً. وعندما كان الزوج مع الزوجة الأولى الأكبر سناً والتى كان لا يشعر بالارتياح معها لأنها الزوجة الأكبر سناً.. فقد كانت تجلسه بجوارها وتوهمه أنها تفلى رأسه من القمل وفى الحقيقة كانت تقتلع كل شعر رأسه الأسود، وهكذا ومع الوقت تناقص شعر الزوج حتى أصبح أصلع تماماً.

تعقيب:

هذه الحكاية ذكرتنى بحكاية مماثلة تماماً عنوانها (بين حانا ومانا) فقد الزوج شعر رأسه لدرجة أنها أصبحت مثلا شعبياً، إلا أننى للأسف لا أذكر مصدر هذه الحكاية؛ أهو الموروث العربى أم العبرى (التوراة).

الحكاية الخامسة:

أربع بنات وملك

تحكى فى ولاية البنجاب

يحكى أنه كان هناك ملك بعد أن يقضى نهاره فوق عرشه فى اجتماعات مع بلاطه يقضى ليله فى التجول فى عاصمة مملكته متنكراً بحثاً عن مغامرة.

فى إحدى الليالى رأى الملك أربع بنات يجلسن تحت شجرة فى حديقة يتبادلن الأحاديث، فتوقف الملك ليسترق السمع إلى أحاديثهن.

قالت البنت الأولى:

فى رأيى يا بنات أن مذاق اللحوم هو الألذ والأطعم بين مذاق كافة الأطعمة.

فاعترضت البنت الثانية قائلة:

لا.. لا أوافقك.. فليس هناك ألذ ولا أطعم من مذاق وطعم الخمور.

فاعترضت البنت الثالثة قائلة:

لا.. كلتاكما مخطئة. إن ممارسة الحب هى الأحلى والألذ مذاقاً ومتعة.

فاعترضت البنت الرابعة قائلة:

أتفق معكن يابنات، فاللحوم والخمور والحب لها مذاق حلو ولذيذ.. ولكن فى رأيى فإن مذاق قول الأكاذيب لا يساويه مذاق أى شىء آخر. بعد ذلك حان موعد عودة البنات الأربع إلى بيوتهن.. كان الملك لايزال ينصت للبنات الأربع باهتمام كبير، فتابع الملك البنات الأربع إلى الشارع الضيق بجوار الحديقة، وميز أبواب بيوت البنات الأربع بعلامة دائرية.. بالطباشير.. ثم عاد إلى قصره الملكى.

وفى صباح اليوم التالى استدعى الملك وزيره وقال له:

أرسل أحد رجالك إلى الشارع الضيق المجاور للحديقة ودعه يحضر لى أصحاب البيوت الأربعة المميزة (المعلّمة) أبوابها بعلامات دائرية بالطباشير.

بنفسه ذهب الوزير إلى الشارع الضيق واستدل على البيوت الأربعة وأحضر للبلاط أربعة رجال هم أصحابها.

فقابلهم الملك وقال لهم:

لكل منكم ابنة ـ أليس كذلك؟

فرد الرجال الأربعة بأصوات خائفة مرتعشة:

أجل يامولانا... لنا بنات أربع.

فقال الملك لهم:

أود التكلم مع بناتكم! فليحضر كل منكم ابنته إلى هنا.

وخوفًا على بناتهم من أى أذى محتمل قال الرجال الأربعة:

يا مولانا ليس من اللائق أن تحضر إلى القصر أربع بنات شابات غير متزوجات.

فقال الملك مطمئنًا الرجال الأربعة:

اطمئنوا لن يصيب بناتكم أى أذى بحضورهن إلى القصر أؤكد لكم؟ بناتكم فى أمان وسأدبر إحضارهن فى سرية وستر.

وأرسل الملك أربع عربات نوافذها مغطاة بالستائر إلى البيوت الأربعة، وهكذا أحضرت البنات الأربع إلى قاعة الاستقبال فى القصر الملكى.

واستدعى الملك لحضرته الملكية بنتًا بعد أخرى.

وقال الملك للبنت الأولى:

يا ابنتى عم كنت تتحدثين مع رفيقاتك الثلاث ليلة أمس تحت الشجرة فى الحديقة!

فقالت البنت الأولى:

يا مولانا الملك لم أكن أتحدث بسوء عن جلالتكم.

فقال الملك:

لا أعنى ذلك فقط خبرينى عما كنتم تتحدثن عنه بالأمس.

فقالت البنت الأولى:

كنت فقط أقول إن مذاق اللحوم هو الألذ والأطعم بين مذاق كافة الأطعمة وطعومها.

فسألها الملك:

أنت ابنة من؟

فقالت البنت الأولى:

أنا ابنة رجل من قبيلة بلهابرا. فتساءل الملك فى دهشة:

ابنة رجل من قبيلة بلهابرا! إذن ما أدراك بطعم اللحوم؟ قبيلة بلهابرا لا تقرب اللحوم. لا، بل إن تزمتكم حيال اللحوم يجعلكم لاتشربون المياه إلا وإناء الماء مغطى بشاشة خشية أن تبتلعوا حشرة قد تكون فى إناء الماء.

فقالت البنت الأولى:

هذا حقيقى ياMolاى.. من ملاحظاتى توصلت إلى أن اللحوم لابد وأن تكون لذيذة للغاية، فبالقرب من منزلنا هناك جزار، ولقد لاحظت أن زبائنه عندما يشترون منه اللحم فإنهم لايبددون أو يلقون منها شيئًا. إذن لابد أن تكون اللحوم غالية تمامًا، فبعد أن يأكلوا اللحم يحتفظون بالعظام لكلابهم وكلابهم لاتترك العظام إلا بعد أن تصبح نظيفة وناعمة تمامًا نعومة الرأس المعدنى لحربة، وبعد ذلك تحط الغربان على العظام وتحملها بعيدًا، وبعد أن تنتهى الغربان من العظام يتجمع النمل عليها بكثافة، وهكذا أدركت ياMolاى أن اللحوم شهية ولذيذة.

كان الملك مسرورًا ومعجبًا بمنطق البنت الأولى وقال لها:

أجل يا ابنتى، اللحوم فى الحقيقة شهية فى أكلها، ثم صرف الملك البنت الأولى من حضرته بعد أن حملها بهدية غالية.

وبعد ذلك أحضرت البنت الثانية لحضرة الملك فسألها:

ليلة أمس، فى الحديقة، تحت الشجرة، ماذا كنت تقولين لصديقاتك!

فقالت البنت الثانية:

مولاى، لم أكن أتحدث بأى سوء عن جلالتك.

فقال الملك - مطمئنًا:

أصدقك، فقط خبرينى عما كنت تقولين؟

فقالت البنت الثانية:

كنت أقول إن مذاق الخمور يفوق أى مذاق.

فسألها الملك:

من أبوك؟

فقالت البنت الثانية:

أنا ابنة قسيس!

فقال الملك مندهشاً:

هذه نكتة! من المعروف أن القساوسة لايطيقون مجرد ذكر الخمر كاسم فماذا تعرفين عن الخمر ياابنة القسيس؟

فقالت البنت الثانية:

أنت محق يامولاى، وأنا لم أذق الخمر إطلاقاً، ولكن أمكننى بسهولة أن أفهم مدى حلاوة مذاق الخمر، فأنا أتلقى دروسى فوق سطح منزل أبى القسيس. وأسفل المنزل هناك كثير من محلات بيع الخمور. وفى أحد الأيام رأيت سيدين بملابس فاخرة اشتريا بعض الخمر وجلسا بالقرب من أحد محلات الخمور وظلا يحتسيان الخمر، وعندما وقفا كانا يترنحان من جانب لآخر، ففكرت قائلة لنفسى:

السيدان يترنحان فى الشارع من رصيف لآخر، ويصطدمان بالجدران، ومع كل خطوة ينكفئان على الأرض ثم يعتدلان بصعوبة، من المؤكد أنهما لن يعودا ثانية لشرب الخمر، ولكن خاب توقعى، فلقد عاد السيدان لمحل الخمور فى اليوم التالى وفعلا الشيء نفسه؛ لهذا قلت لصديقاتى بالأمس:

لابد وأن الخمر مذاقها لذيذ جدًا، وإلا لما عاد السيدان لشرب الخمر.

فقال الملك للبنت الثانية ابنة القسيس:

أجل يا ابنتى، أنت محقة فمذاق الخمر فى الحقيقة لذيذ.

ثم صرف الملك البنت الثانية إلى بيتها محملة بهدية غالية.

ثم استدعى الملك البنت الثالثة وسألها:

بالأمس، فى الحديقة، تحت الشجرة ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟

فقالت البنت الثالثة:

مولاى، لم أقل شيئًا يسيئ لجلالتكم، فقال الملك مهدئًا:

أعرف يا ابنتى، فقط خبرينى ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟!

فقالت البنت الثالثة:

كنت أقول لهن ليس هناك ألذ ولا أمتع من ممارسة الجنس.

فقال الملك باستنكار:

يا ابنتى، مازلت صبية صغيرة جدًا، فكيف تأتى لك أن تعرفى شيئًا عن ممارسة الجنس؟ من يكون أبوك!

قالت البنت الثالثة:

أنا ابنة الشاعر، حقًا يا مولاى أنا ما زالت صغيرة على الحب وممارسة الحب لكن لدى عينين وأذنين - ومما رأيت وسمعت أدركت أن ممارسة الجنس لابد وأن تكون الألذ والأمتع فى الحياة، فأمى كادت أن

تموت وهى تلد أخى الأصغر، ومع ذلك فبعد أن ولدت أخى الأصغر عادت بعد قليل لسلوكها كراقصة واستمرت فى استقبال عشاقها كعادتها دائماً، لهذا أدركت أن ممارسة الجنس لا تقاوم. فقال لها الملك:

أنت محقة تماماً يا ابنتى..

ثم صرفها لبيتها محملة بهدية غالية. وعندما سأل الملك البنت الرابعة السؤال نفسه:

بالأمس، فى الحديقة تحت الشجرة، ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟

فقالت البنت الرابعة بقلق:

يا مولاى لم أقل شيئاً يسيئ لجلالتكم.

فرد الملك مطمئناً:

لا تقلقى! فقط أخبرينى ماذا كنت تقولين لصديقاتك؟

قالت البنت الرابعة:

قلت إن قول الأكاذيب أمر يتلذذ به الكذبة.

فسألها الملك:

ابنة من أنت؟

فقالت:

أنا ابنة فلاح.

فسألها الملك:

وما الذى جعلك تقولين إن هناك متعة فى قول الأكاذيب؟

فقالت البنت الذكية:

كل واحد منا يكذب، أنت يامولاى يوماً ستكذب إذا لم تكن قد كذبت من قبل.

فقال الملك مكفهراً:

كيف؟ ماذا تعنين؟

فقالت ابنة الفلاح الذكية:

سأثبت لجلالتكم ذلك إذا وهبتنى مائتى ألف روبية، ولتسمح لى بست شهور، بعدها سأقدم لجلالتكم الدليل على قولى. أثار ما قالته ابنة الفلاح الملك فوهبها ما طلبته من روبيات ووافق على الانتظار لست شهور لتقدم له الدليل على مقولتها.

بعد ست شهور استدعى الملك ابنة الفلاح الذكية إلى البلاط وذكرها باتفاقهما.

قبل ذلك كانت ابنة الفلاح قد شيدت بهبة الملك المالية بيتاً فخيماً وجميلاً ومؤثثاً بلوحات مرسومة ورسوم محفورة فضلا عن ستائر الحرير والساتان.

طلبت ابنة الفلاح من الملك:

يا مولاى، فلتتفضل لزيارة بيت قد شيدته لله فالله بداخله.

فذهب الملك وبصحبته وزيران إلى البيت.

فقالت ابنة الفلاح الذكية:

هذا البيت مسكن الله تعالى، وسيظهر شخصياً لشخص واحد ولمرة واحدة، ولكن الله لن يظهر لشخص أصله لقيط ومولود من زواج غير شرعى، والآن فلتتفضلوا الواحد بعد الآخر لدخول البيت لرؤية الله.

فقال الملك: وهو كذلك، فليدخل وزرائى الواحد بعد الآخر وسأدخل أنا أخيراً.

ودخل الوزير الأول من خلال باب بيت الله، فوجد نفسه فى حجرة هادئة وجميلة، وبدأ ينظر حوله بحثاً عن الله، بينما يقول لنفسه هذا المكان جميل يليق فعلا بالله تعالى، ولكن من أدرانى، إن كنت سأرى الله أم لا فقد أكون طفلا لقيطاً، من يستطيع أن يعرف ثم عاود الوزير النظر حوله باحثاً عن الله وقد فتح عينيه عن آخرهما لكيلا يفوته ظهور الله، ولكنه لم يرى الله فى أى مكان فقال لنفسه:

لايمكننى الخروج الآن لأقول للآخرين إننى لم أرى الله، سيعتقدون أننى لقيط ولهذا سأقول لهم إننى رأيت الله شخصياً وبوضوح كامل.

وخرج الوزير، وعندما سأله الملك ما إذا كان قد رأى الله ؟

فقال الوزير على الفور:

أجل يا مولاى لقد رأيت الله شخصياً وبوضوح تماماً كما أرى جلالتكم الآن يامولاى.

فسأله الملك: حقاً ؟ أنت رأيت الله ؟

فرد الوزير: حقاً وحقيقة يامولاى.

فسأله الملك: وماذا قال لك الله ؟

فرد الوزير لقد طلب منى الله عدم التصريح لأى أحد بما قاله لى.

ثم أمر الملك وزيره الثانى بالدخول إلى بيت الله فأطاع الوزير أوامر الملك ودخل بيت الله، وبمجرد عبور الوزير لعتبة البيت حدثه قلبه متسائلاً:

ماذا لو كنت لقيطاً ؟

ثم دخل الوزير إلى الحجرة الفاخرة وحملق حوله بحثاً عن الله لكنه هو بدوره لم ير الله أو أى إشارة تدل على وجوده، فقال لنفسه:

من المحتمل أن أكون لقيطاً لأننى لا أرى الله هنا! وإذا ما اعترفت بأننى لم أر الله فسأحمل العار لنفسى ولهذا فمن الأفضل أن أدعى كذباً بأننى قد رأيت الله بالفعل.

وعندما خرج الوزير الثانى من بيت الله عائداً إلى الملك قال له:

مولاى! أنا لم أر الله فقط؛ بل قد تكلمت مع الله شخصياً.

وحان الآن دور الملك ليدخل بيت الله. بثقة شديدة دخل الحجرة الفاخرة وظل يحملق ويحملق حوله، ولكنه لم ير شيئاً يشير إلى وجود الله.. فشعر بالارتباك وبدأ يشك فى نفسه، فقال لنفسه:

من المؤكد أن الوزيرين قد شاهدا الله بوضوح فأين الله ؟ من الواضح أن الوزيرين ابنان شرعيان لأبويهما! هل من الممكن أن أكون أنا الملك ابناً لقيطاً ؟ ولهذا لا أرى الله! إن اعترافى بذلك سيؤدى إلى فوضى فى كل شىء.. لابد وأن أقول كذباً إننى قد رأيت الله بوضوح.

وبعد أن قرر ذلك خرج من البيت وانضم لوزيريه. هنا سألته ابنة الفلاح الذكية.

والآن يا مولاى، هل رأيت الله ؟

فرد الملك بثقة قائلاً:

أجل! لقد رأيت الله.

فسألته ابنة الفلاح: حقاً يامولاى ؟

فرد الملك بإصرار: مؤكد رأيت الله.

كررت ابنة الفلاح سؤالها ثلاث مرات وفى كل مرة كان الملك يكذب دون خجل أو حياء.

فقالت ابنة الفلاح: ياجلالة الملك أليس لديك ضمير فكيف لك أن ترى الله ـ والله روح ؟

عندما سمع الملك هذا التعنيف من ابنة الفلاح فجأة تذكر قول ابنة الفلاح بأنه يوماً سيكذب، وهنا انفجر الملك ضاحكاً واعترف بأنه لم ير الله إطلاقاً، وبالمثل اعترف الوزيران وقد شعرا بالخجل والخوف.

هنا قالت ابنة الفلاح للملك:

ياجلالة الملك نحن الفقراء يجب أن نكذب، ونقول الأكاذيب من حين لآخر لننقذ حياتنا ولكن ما الذى يخيف جلالتكم ؟ لعل

للكذب جاذبية.. فالكثيرون يكذبون ويقولون الأكاذيب؛ ولهذا قلت إن للكذب مذاقاً لذيذاً. لم يغضب الملك من الحيلة التى دبرتها له، بل بالعكس فقد أعجب بذكاء ابنة الفلاح ووفائها لدرجة أنه قد طلب يدها زوجة له. وهكذا أصبحت ابنة الفلاح زوجة الملك ومستشارته الوفية فى جميع شئونه العامة والخاصة. ومع الزمن نضجت حكمتها وانتشرت فى جميع البلدان.

تعقيب

لأندرسون حكاية شعبية بعنوان (الملك عريان) تلك الكلمات التى صاح بها طفل عندما ظهر الملك أمام شعبه وهو عريان تماماً متوهماً أنه يرتدى لباساً ملكياً جديداً صنعه له الخياط الملكى، الذى أوهم الملك بأنه بالفعل يرتدى لباساً جديداً، ولكى يجعل الخياط الملك يصدق ومعه جميع من فى البلاط بأنه لباس حقيقى لا يراه إلا الطيبون المؤمنون، أما الأشرار والكفار فلا يرون هذا اللباس الملكى المنسوج من خيوط خاصة. وبهذا الادعاء أرغم الخياط المخادع الملك وجميع من فى البلاط بالتسليم بأنهم يرون اللباس الملكى.. وإلا كانوا أشراراً وكفاراً، رغم أن الملك فى الحقيقة كان عارياً كما صاح الطفل.

لعل هذا الادعاء هو نفسه ادعاء ابنة الفلاح مع الملك مع فارق الهدف بين كل من الادعاءين فى الحكايتين؛ حكاية أندرسون وحكاية أربع بنات وملك ـ الحكاية الشعبية الهندية.




2002

من فن الواو..

جمع وتعليق
عبد الستار سليم

١ـ أسلِّم ع النبى الزِّين
العضْم بطَّل صلاية
قُوم يا بلال يِّزين
يا بو بكر قيم الصلاية

هوامش:

- **العضم:** العظم، بطّل: توقف عن.
- **صـلاية:** بمعنى «صليل» وهى كلمة شعبية تعنى آلام العظام.
- **بلال:** هو مؤذن الرسول «سيدنا بلال بن رباح»
- **يزِّين:** بمعنى قم أذِّنْ.
- **أبو بكر:** هو أبو بكر الصديق رضى الله عنه.
- **الصلاية:** بمعنى الصلاة.

٢ـ حِلْو النبى وحلْوة رقابيه
ياما هُوَّه بْدر البُدورا
من يوم جبريل رقا بيه
من سابع سما.. فَجّ نورا

هوامش:

- **رقابيه (الأولى):** لفظ شعبى يدل على جمع كلمة «رقبة» ويُطلق التعبير الجمعى على المفرد للتعظيم.
- **البـدورا:** بمعنى «البدور» وهى جمع كلمة «بدْر» والتعبير الشعبى يجمعها بلفظ «بدورة» ولكن «التاء» المربوطة تُنطق ألفاً.
- **جبريل رقابيه:** يقصد سيّدنا «جبريل» عليه السلام. أما كلمة «رقابيه»، فهى مكونة من مقطعين هما: الفعل الماضى «رقا» ـ أى صعد ـ والجار والمجرور «بيه» أى به.

● فجّ نورا: بمعنى انبثق نُوره بشدة وكلمة «نوره» تنطق «نورا».

٣ـ جمل مُولَّد بَرَمْ تاه

جمل وسارك نبينا

ما .. حدّ. ع الدنيا برم تاه

غير المُشَرَّف نبينا

هوامش:

● **الجمل المولّد**: أى الأصيل، وهو الجمل من الفصيلة التى «تضرب القُلة» أى التى تهضُر، وهو جمل شديد وغالى الثمن.

● **سارك نبينا**: أى سارك نيبانُه، «وسارك الناب» صفة تُطلق على الجمل البالغ المكتمل دلالة على الحكمة ورجاحة العقل.. (وهو إسقاط مقصود به الشخص العاقل).

● **برم تاه (الثانية)**: بمعنى برّ أمّته، أى كان بارّاً بها.

٤ـ تِهِدّ الغَرُورة ونا ابْنى

وكلام العواذل زمانى

ويه اللى خَدَتُه ونابْنى

غير الشقا.. فى زمانى

هوامش:

● **الغرورة**: أى الدنيا.

● **ونا ابنى**: أى فى نفس اللحظة التى أبنى فيها تقوم الدنيا بهدّ هذا البناء.

● **العواذل**: العذّال أى الحاقدين.

● **زمانى (الأولى)**: بمعنى زمننى أى ضغط على جرحى فأسال دمه وآلمنى.

● **ويه**: بمعنى وإيه؟ للتساؤل.

● **ونابْنى**: بمعنى وعاد علىّ بـ «نايب» أى نصيب وفائدة.

٥ـ دنيا علينا كَمَنْتِى

و ع الناس رميتى بلاكى

خلّيتى السُّبُوعة كَمَنْتِى

وجِبْتِى المقدّم وراكى

هوامش:

● **كمنتى (الأولى)**: أى كما أنتى.

● **بلاكى**: بمعنى بلائك أو بلاويكى.

● **كمنتى (الثانية)**: مكونة من مقطعين هما: «كما نِتى» وكلمة «نِتِى» هى جمع «نتاية» «والنتاية» كلمة تحرّفت من «الأنْثَى»، والمعنى هو: يا أيتها الدنيا تسبّبْتى فى جعل الرجال السُّبوعة كأنهم «نساوين»، وهناك فرق بين الرجل والمرأة ـ فى الشجاعة والإقدام ـ فى الأدب الشعبى.

● **وجبتى المقدم وراكى**: أى أخّرتى أصحاب السبق وجعلتيهم فى الخلف.

٦ـ كام سُبُوعة الأراضى كَلَتْهَا

كانت ساركة ع النوايب

والدنيا دايرة بْكَلَتْها

تقسّم وتِدّى النوايب

هوامش:

● كام سبوعة الأراضى كلتها: يقصد «كم من عظماء الرجال» بعد أن ماتوا أكلتهم الأرض أى أنهم صاروا تراباً.

● ساركة ع النوايب: ساركة ع النيبان وهو ما يدل على الصرامة والجدية والقوة.

● بكلتها (الثانية): أى بكيلتها أى بمكيالها؛ لتعطى لكل واحد نصيبه.

٧- مرصّع زُمُرُّج وياقوت
حاجة بتاعة أكابر
لا حاليلنا مائن ولاقوت
والقلب ع الهمّ صابر

هوامش:

● زُمُرُّج: يقصد «الزُمُرُّد» وهو من الأحجار الكريمة.

● لا حاليلنا: معناها «لا حالى لنا» بمعنى إننا لا نشعر بحلاوته.

● مائن ولاقوت: بمعنى الماء والقوت الذى نتقوّت به.

وكلمة مائن: هى «ماء» منوّنة بالكسر كعادة الشاعر الشعبى الذى يجعل التنوين بالكسر دائماً.

٨ - لا عندى بُنْدق ولا فْراد
ونا اللى همّى زمانى
ظهر السحالى ولا فْراد
شُفْت العجب فى زمانى

هوامش:

● بُنْدُق: البُنْدُق - فى اللغة الشعبية - هو جمع بُنْدقِيّة، و«فراد» - أيضًا - هى جمع كلمة «فَرْد»، و«الفَرْد» هو بندقية صغيرة بدائية كانت تُصنع بواسطة الأفراد.

● زمانى (الأولى): هى بمعنى الفعل الماضى «زمّنى» من الفعل «زَمّ» .. «يزُمّ» بمعنى الضمّ بقوّة، أى أن الهمّ ضمّه بقوة.

● ولا فراد (الثانية): كلمة مكونة من مقطعين هما: «الآف ردّ»، و«الآف» هو الثعبان الكبير، وكلمة «ردّ» معناها «عاد»، والشطر الثالث كله: عبارة عن إسقاط على عوْدة وظهور الناس الرديئة والغادرة والماكرة.

٩ - يا دَرْب طُرْقك فوق اتْلول
والناس عِزْوَة وقرايب
احتارو المقادم فوق اتْلول
غرايب يا دنيا غرايب

هوامش:

● يا درب: الدّرْب يُقصد به السكّة أو المشوار.

● فوق اتْلول (الأولى): أى على تلال ويُقصد بها وعورة هذه الطرق والشاعر يتحدث عن نفسه وعن مشواره الصعب دوناً عن غيره من الناس حيث يقول: والناس عِزْوة وقرايب بمعنى أن الناس كلها فى عزة ومنعة وراحة، وتربطهم أواصر القُرْبَى.

● المقادم: أى الأجواد والأُصلاء والكُرماء.

● فوق اتْلول (الثانية): مكونة من ثلاثة مقاطع هى: «فى قوت ليل» أى من فقرهم لم يجدوا قوت ليلة واحدة.

١٠ ـ شلّلْتها وانفرد تان

وميتا المقادير بيدى

رحلَتْ عِزْوتى واتفردتان

صابر على حُكْم سِيدى

هوامش:

● شلّلْتها: بمعنى شبكْتها فى بعضها و«الخياطة الشلالة» معروفة، وهى خياطة الملابس باليد، وهى خياطة ليست دقيقة بخلاف «خياطة المكنة».

● واتفردتان (الأولى): بمعنى تفككت مرة ثانية أى انفردت أو انفرط عقدها.

● وميتا: بمعنى «و.. متى» للسؤال.

● بيدى: هى تخفيف وتسهيل لكلمة «بإيدى».

● عِــزْوتى: أى جماعتى التى أتقوّى بها واتْفردتان (الثانية): مكونة من مقطعين هما: «اتفردت أنا» أى أصبحت فرداً أى وحيداً.

● سيدى: تسهيل لكلمة «سيِّدى».

١١ـ قال لليّام قَلَبْنا.. و.. عَدَلْنا

وادى ريحة الدَّنّْ فاحَتْ

لّما قرّبْنا ناخُد عَدَلْنا

لقينا ليّام راحَتْ

هوامش:

● قال لليّام: أى قال للأيام.

● قلبنْا وعدلْنا: بمعنى عايشنا الشدّة والرخاء، وتعبنا مع الأيام.

● فاحت: أى انتشرت الرائحة.

● ناخُد عدلْنا: أى يواتينا الحظ.

● ليّام: أى الأيام.

١٢ ـ زمنيه دا اللى زَمنّى

ولا عاد باليدّ حيلة

وادينى واقف زَمنّى

صِبحتْ سنينى طويلة

هوامش:

● زمنيه: مكونة من مقطعين هما «زَمَنْ إيه» وهو سؤال (استفهام استنكارى) أى هو لوم للزمن.

● زمنّى (الأولى): بمعنى داس على جرحى فآلمنى.

● وادينى: بمعنى وها أنا ذا.

● زمنّى (الثانية): مكونة من ثلاثة مقاطع هى: «زىّ ما أنا» بمعنى أنه لم يتغير وضعى إلى الأحسن كما كنت أتمنّى.

١٣ـ وَقَعْنا.. ف زمان التقاليب

والسَّبْع فارِطْ باعينُه

شوف العنْز رَمحَتْ ورا.. الديب

لما قرْنَها بَظّ عينُه

هوامش:

● التقاليب: التغيّرات غير الطبيعية.

● **فارِط**: بمعنى فارد.

● **باعـينُه**: الباع بمعنى أقصى الجهد (والمعنى اللغوى للباع والذراع كوحدتى طول، فالذراع معروف، أما الباع فهو المسافة بين أنامل الكفين عندما يكون الذراعان مفرودتين جانباً على آخرهما).

● **العنز**: هى العنزة، والديب: هو الذئب.

● **قرْنها**: القرْن معروف وهما قرنان على رأس العنزة، والكبش أيضاً.

● **بظّ عينه**: أى طرفها، أو دخل فيها فجعلها تدمع.

١٤ ـ كدّاب من زَيّى عَتَبْهَا
وجاب عليها سبايت
على ناس مَرْمَرْ عَتَبْهَا
صبحت ساكنة سبايت

هوامش:

● **من زَيّى عتبها**: أى من عاتبها مثلى.

● **سبايت**: بمعنى إثباتات.

● **مرمر عَتَبْها**: أى أعتاب منازلها كانت من الرخام المرمر.

● **سبايت (الثانية)**: هى جمع «سباتة»والسباتة (أو سباتة البوص) هى بنيان من عيدان البوص أو الذُرة يسكن داخله الفقراء.

١٥ ـ زمان كُنّا عَرَبْهُم
ونِحْمُو ... ف جبَانا الهزالة
واليوم صارو عَرَبْهُم
واحنا حداهُم نزالة

هوامش:

● **عَرَبْهُم**: بمعنى كنا أسيادهم وفى الأدب الشعبى كلمة «عرب» لا تعنى الجنس العربى.. بل تعنى الطبقة المتميزة مالكة الأرض والمال والسلطان، وغيرهم من الأغراب يكونون فى حماهم، **ونحموا**: نقوم بالحماية.

● **جبانا**: أى حمانا وكنفنا وعزّنا.

● **الهزالة**: الضعفاء، جمع هزيل.

● **عَـرَبْهُم**: أى صاروا عرباً هُمْ بمعنى، أنهم هم الذين أصبحوا العرب.

● **نـزالـة**: نزلاء، جمع نزيل، بمعنى أن الحال انقلب وانعكس الوضع.

١٦ ـ فِعْل الرَّديّة علىْ جار
والقلب كيه فحم فاخِر
ما فيش جار يسْعَل على جار
ولا .. حدّ .. فى حدّ فاكِر

هوامش:

● **فعل الرديّة**: يقصد الدنيا وما تصنعه بنا.

● **جار (الأولى)**: من الجور والتعدّى.

● **كيه فحم**: مثل فحم.

● **فـاخـر**: بمعنى «فاخورة» وهى فرن لحرق الأوانى الفخارية.

● **يسعل**: أى يسأل .

● **ولا .. حد** : أى ولا أحد.

١٧ - طبيبى عليّا تِغَطْرس

والعين تكبّ المدامع

إعمى ينادى على اطرش

لا .. دا شايف ولا .. دا سامع

هوامش:

● **تغطرش**: تغابَى وادّعَى اللؤم.

● **تكبّ المدامع**: يقصد الدموع المنهمرة واستخدام الشاعر الشعبى لكلمة المدامع لتنوب عن الدموع فهو من المجاز المرسل، وذلك دون أن يدرى ذلك، وقد يدريه.

● **أعمى ينادى على اطرش**: كناية عن انقطاع الصلة بين الناس وانعدام اهتمام أحد بأحد.

١٨ - طبيب الطبابا يا جلعان

منّك ما عايز جرايح

حتى تمرجيك جلعان

بالريشة بَطّ الجرايح

هوامش:

● **طبيب الطبابا**: بمعنى يا طبيب الأطباء وهو إما بمعنى الطبيب الذى يداوى الأطباء لشطارته وإما بمعنى يا أحسن الأطباء ورئيسهم.

● **يا جلعان**: «الجلَع» هو «الدَّلَع» بمعنى أنه يلعب بشئون الطب لعباً، لتفوّقه فيه.

● **جرايح**: تتكون من مقطعين هما: جُرّة ريحة ومعناها «جُرّة شىء» أى أثر شىء والمعنى: يقول له إنه لا يريد منه شيئاً.

● **تمرجيك**: «التومرجى» معروف، وهو الممرّض المصاحب للطبيب لمساعدته فى التطبيب.

● **جلعان**: مكونة من مقطعين هما:«جاء ألعن» أى كان ألعن بسبب ما فعل.

● **بالريشة**: أى بالمشرط أو بمبضع الجرّاح.

● **بطّ**: شقّ أو فتح، والبطّ يكون للدمامل عادةً.

● **الجرايح**: الجراح أو الدمامل والبثور.

١٩ - قال بِينا نقْلع وِتدَّى

جمل الحمول فَزّبيها

ليّام تاخُد وِتدّى

واللى صبر فَزّبيها

هوامش:

● **قال بينا**: أى قال يللا بينا ، أى هيّا بنا.

● **تقْلع وِتدّى**: أى نقتلع أوتاداً و«الأوتاد» جمع «وتد» والوتد معروف وأصل الكلمة «وتدّة» فتحوّرت بالإمالة.

● **جمل الحمول**: أى المتمرّس على الأحمال الثقيلة، ويقصد بهذا الرجل السبع.

● **فَزّبيها**: أى هبّ واقفاً بها .

● ليّام: الأيام.

● فَزّبيها (الثانية): بمعنى فاز بها.

٢٠ ـ والله زمانى عقُبّات
والقطر .. ع السكة ماشى
وناس كانت بلا ابّات
فى الضُلّة فارطة الشماشى

هوامش:

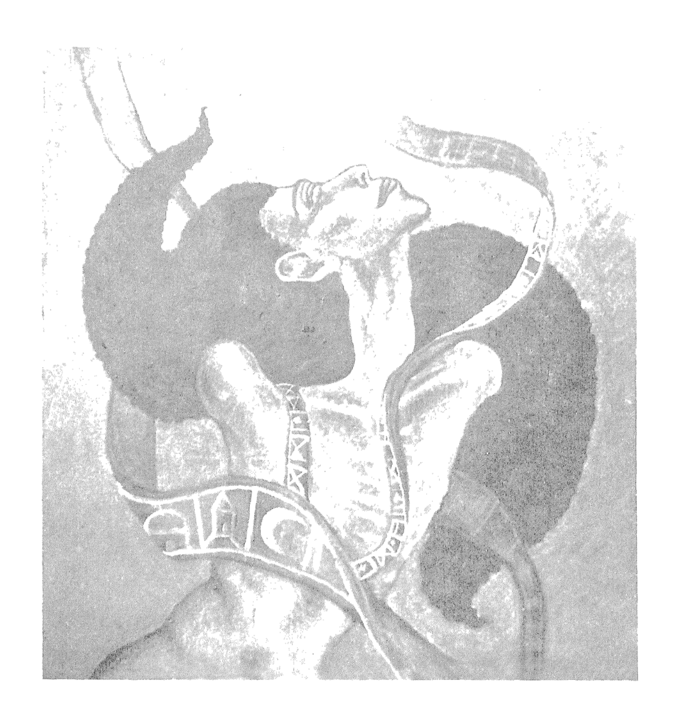
● عقبّات: مكوّنة من مقطعين هما:

«ع قـويات» بمعنى: على «قويات» و«القويات» جمع «قُـــوية» ـ بوزن «طوبة» ـ و«القـــوية» هى المكان المرتفع .. والمعنى أن زمانى يشبه الصحراء المليئة بالكيمان العالية التى تجعل الطريق غير ممهد، أى يعلو ويسفُل.

● بلا ابّات: بلا آباء.

● فى الضلة فارطة الشماشى: دلالة على التكبـرّ والافتراء بعد أن كانوا حتى بلا آباء ..!! فهؤلاء هم الذين شبعوا بعد جوعة، لذلك يتصرفون بسفه ونزق وطيش.





بين الضمة والسمسمية

فى مدن القناة

مدحت منير منصور

خدنى من إيدى
ع الكتاب حلفنى
ولا حد غيرك
يا جميل ولفنى
لـ سعى وأسافر
ع الصبايا البكر
العين سوده
والشفايف سكر .

من فولكلور (الإسماعيلية)

هذه الأغانى التى اصطلحنا على تسميتها فى بعض الأحيان (أغانى السمسمية) وفى أحيان أخرى (أغانى الضمة) أخشى أن أسميها بإحداهما لأن كلاً من هاتين التسميتين - فى الحقيقة - ليست إلا أحد جوانب هذه الظاهرة التى أقصدها وهى ظاهرة الاحتفال الشعبى الخاص بأفراح القناة، وربما يرجع السبب فى ذلك أن هذه الظاهرة الثقافية ظاهرة مركبة يرجع وجودها إلى تفاعل مجموعة روافد متباينة الأصول (الاجتماعية والثقافية) . ولعل أهم الروافد المكونة لهذه الظاهرة رافدان أساسيان:

- أولهما: ما يسمونه فى بورسعيد أغانى السمسمية، وفى الإسماعيلية أدوار جداوية أو حجازية.

- وثانيهما: ما يعرف بأدوار الضمة أو أدوار الصحبجية.

وبداية أريد أن أناقش الأصول الأولى لكل من هذين الرافدين ليس لأننى من هواة متابعة الأصول - وهذا ليس مهما فى حد ذاته بالنسبة لدراسة الثقافة الشعبية باعتبارها المنتج المادى والمعنوى للإنسان الشعبى الآن - ولكن هذا قد يفيد فى تلمس بعض الملامح الاجتماعية والثقافية لنصوص هذه الأغانى والتى قد تفيد بدورها فى تلمس بعض من هويتنا الشعبية. ولنبدأ الآن مناقشة الرافد الأول.

أولاً: السمسمية :

على الرغم من أن آلة السمسمية قد يرجع أصلها للإله الفرعونى (كنر)، والتى تعد من أقدم الوتريات فى العالم حيث ظهرت فى وادى النيل فى عهد الدولة المصرية الوسطى حوالى ٢٠٠٠ ق. م[(١)] الأمر الذى جعل كثيراً من مؤرخى الموسيقى وباحثى الفولكلور وكتاب الدراما يشيرون إلى أن هذه الآله دخلت المنطقة مع عمال حفر القناة من أبناء النوبة باسم الطنبورة (وهى آلة شبيهة بالسمسمية إلا أن حجمها أكبر

وأوتارها من أسماء الحيوان)[٢]، ثم انتشرت بين باقى القطاعات المختلفة لتصبح فى النهاية الآلة المستخدمة فى الاحتفال الشعبى المميز لأفراح المنطقة، لكن أقوال بعض الرواة[٣] تشير إلى أن هذه الآلة دخلت المنطقة مع أبناء جدة والحجاز الذين وفدوا إلى مدينة السويس واستقروا بها حاملين معهم أغانيهم الخاصة والتى مازالت إلى الآن تعرف بين الكثير من أبناء المنطقة بالأدوار الجداوية[٤]، وما يجعلنا نطمئن إلى قرب هذه الرواية من الحقيقة هى الأسباب التالية:

١ - أن تجمعات النوبيين التى تعيش خارج النوبة - والكثير منها فى منطقة القناة - تكون دائمًا حريصة على كيانها العرقى والثقافى مراعين ألا يذوب فى المجتمع الأكبر ويتجلى هذا أكثر ما يتجلى فى عادات الزواج التى لا تسمح بزواج أبنائها من الخارج. لذا يتسنى بسهولة ملاحظة أن الاحتفالات النوبية فى المنطقة - من قديم وإلى الآن - أنها مغلقة على نفسها نادراً مايشارك فيها شخص خارج عنها. وبالقدر الذى يمكننا القول بأن هذه الثقافة حريصة ألا تعطى أو تأخذ من خارجها وذلك يضعنا فى مقارنة مع المغتربين الأوائل الذين قدموا عبر البحر الأحمر ليستقروا فى مدينة السويس والذى كان أحد عوامل استقرارهم الأساسى هو الزواج من أبناء السويس، والذى كان من الضرورى بالنسبة لهؤلاء أن يحاولوا تعزيز وجودهم فى هذا المجتمع الجديد بإظهار أنفسهم أمام أصهارهم الجدد فى احتفالهم بالزواج.

ولذا، كان العريس يحشد فى الاحتفال بحنائه جميع أصدقائه وأقاربه المغتربين ليشاركوا فى الاحتفال بأغانيهم وآلاتهم على حد أقوال الرواة[٥].

٢ - أن أغانى السمسمية كانت ومازالت لا تشارك فى الاحتفالات النوبية فى المنطقة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإن الاحتفالات النوبية فى المنطقة (على الأقل الآن) تعتمد بشكل أساسى على الدفوف ولا تستخدم الطنبورة ولا السمسمية. وهذا يضعنا أمام تساؤل مهم هو إذا كانت سمسمية القناة نتيجة تطور الطنبورة النوبية، فلماذا انسحبت هذه الآلة من الظاهرة واستقلت وتطورت خارجها فى ظاهرة أخرى؟

٣ - كان ظهور الآلة فى الإسماعيلية فى ثلاثينيات هذا القرن مواكبًا لظهور الأغانى المسماة بالأدوار الجداوية وفى الفترة نفسها تقريباً أو بعدها بسنوات قليلة ظهرت فى بورسعيد مواكبة للأغانى نفسها التى يطلق عليها أبناء بورسعيد حتى الآن أغانى السمسمية[٦]. والجدير بالذكر هو أن نصوص هذه الأغانى تشير على مستوى اللغة و المضمون إلى ثقافة صحراوية أقرب إلى مجتمعات شبه الجزيرة[٧]، وهذا بالإضافة إلى أن الأغانى السابقة عليها والتى سنتحدث عنها بعد قليل[٨] ظلت لفترة من الزمن فى الإسماعيلية تُغنى دون مصاحبة الآلة إلى أن حدث التواؤم مع الآلة، وذلك إلى حد قول أحد الرواة[٩]: «ماكنتش بتيجى ع السمسمية غير من شخص محترف». أما فى بور سعيد فمازالت حتى الآن هذه الأغانى تغنى بمصاحبة الطبلة والملاعق، حيث تتوقف الآلة عن العزف بمجرد أدائها.

٤ - لم تترد فى الظاهرة أغانٍ نوبية باستثناء بعض الكلمات أو المقاطع التى يندر وجودها والتى يفهم من خلال السياق - لهذه الأغانى - أنها غالباً ما تشير إلى ملاطفة خفيفة الظل من الصحبجية إلى جيرانهم من أبناء النوبة[١٠]. وهى أيضاً فى أحسن أحوالها لم ترق إلى مستوى الجدل مع العناصر الأخرى داخل الظاهرة بالمقارنة بالثقافة الصحراوية المشار إليها سابقاً.

٥ - تشير أقوال الرواة[١١] إلى أن الآلة ظهرت أولاً فى السويس ثم الإسماعيلية وبورسعيد، وهذا عكس اتجاه حفر القناة مما يستبعد فرضية دخول الآلة مع عمال الحفر ويعزز فرضية أن السمسمية دخلت منطقة القناة عن طريق البحر الأحمر.

ثانياً: الصحبجية:

- تشير أقوال الرواة[١٢] إلى أن جماعات الصحبجية كانت موجودة فى منطقة القناة منذ بداية القرن العشرين، حيث يجتمعون فى المناسبات السعيدة للمشاركة فى إحياء لياليها وكانوا يجلسون فوق (الحصر أو الشلت والوسائد) - حسب مقدرة أصحاب الاحتفال - ويغنون الأغانى الخاصة بهم بمصاحبة آلات إيقاعية بسيطة (طبلة، ملعقتين - تضرب أحدهما على الأخرى - مثلث معدنى)، وكان أحدهم - ويسمى الريس - يقوم بالغناء، ويقوم باقى الأفراد بالترديد مع الحضور.

وهنا يمكننا أن نتوقف قليلاً لنسترجع أقرب مدارس الغناء الرسمى القديم للغناء الشعبى[١٣] وهى مدرسة الصهبجية؛ لأن من الجائز أن يكون الشبه اللغوى بين الكلمتين (صهبجية[١٤] صحبجية) ليس من قبيل الصدفة وذلك للأسباب التالية:

١ - ظهور منهما (مدرسة الصهبجية وجماعة الصحبجية) فى الفترة التاريخية نفسها تقريباً.

٢ - شكل المجلس وعاداته من شرب الخمر وتعاطى المكيفات والآلات الموسيقية المستخدمة ولقب المغنى (الريس)[١٥] كل هذا يحدث تطابقاً بين كليهما.

٣ - تعد أشهر أغانى الصهبجية (دور هجرنى حبيبى)[١٦] أشهر أغانى الصحبجية بالإضافة إلى شيوع أغانى الفنان محمد عثمان عند الصحبجية من جهة، وعلاقة محمد عثمان بمدرسة الصهبجية[١٧] من جهة أخرى.

أخيراً، وإن صح هذا الافتراض، يبقى لنا أن نتساءل عن هذا التحوير اللغوى الذى حدث من صهبجية (من الصهباء) إلى صحبجية (من الصحبة)؛ حيث إن هذا التحور اللغوى يشير ضمنياً إلى تحول فى المضمون أى تحول السمة الأساسية للجماعة من «شاربى خمر» إلى «صحبة». ويبدو أن التسمية الأولى (صهبجية) هى التسمية الرسمية التى أطلقت على هذه الجماعة وهى بالتالى تسمية من الخارج وليست تسمية الجماعة لنفسها. ذلك فى ظنى لسببين:

أولهما: أن شرب الخمر بالتأكيد ليس هو الفعل الوحيد الذى تفعله الجماعة من وجهة نظرها بينما الناظر من الخارج قد يلفت نظره مبدئياً هذا الفعل.

ثانيهما: أن كلمة صهباء أو صهبجية غير واردة فى قاموس الجماعة الشعبية، مما أدى فى رأيى إلى تبنى الجماعة ما أطلق عليها مع تحوير بسيط فى الشكل وتغير جوهرى فى المضمون.

بعض الملامح الاجتماعية والثقافية لنصوص الأغانى

تجدر الإشارة إلى أن الكثير من نصوص أغانى السمسمية (الجداوية) تمكنت من التكيف مع غيرها من أغانى الضمة السابقة عليها «أغانى الصحبجية» وبالأخص تلك التى لا تحمل عناصر ثقافية مختلفة. أما فيما يخص الأغانى التى تحمل نصوصها عناصر ثقافية مختلفة مثل أغنية «يا راكبين الخيل»، فنادراً ما تتردد فى الضمة بالمقارنة بشقيقاتها من الأغانى الجداوية مثل أغنية «يالادانا» «ويا بنت حسانى» حيث لا تستبعد الجماعة الشعبية النص الغريب لمجرد كونه غريباً لكنها تستبعده بقدر مايطرح من عناصر ثقافية غريبة. وبصفة عامة تحاول الأغانى الجداوية بدورها أن تحافظ على بقائها بتغيير بعض مفرداتها الغريبة عن لغة المنطقة والتى يمكن ملاحظتها عن طريق متابعة النصوص التى يؤديها أكثر من مؤد، فنجد أن هناك بعض المقاطع تتردد بصيغتها الأصلية عند بعض المؤدين بينما تتردد بصيغ أخرى أكثر قرباً من لغة الجماعة عند البعض الآخر، فعلى سبيل المثال نجد فى أغنية «يا لادانا» أحد المؤدين يقول: «مكة تقول للمدينة»[١٨] بينما يقولها آخر: «فلتسمعو يا هل المحبة»[١٩]، وفى مقطع آخر نجد أحدهم يقول: «عدوا الدفاتر والحساب» ونجد آخر يقول: «هاتو الدفاتر والحساب»، وهذا على سبيل المثال لا الحصر. أما فيما يخص ما تطرحه هذه النصوص من مضمون نلاحظ أنها فى معظمها تدور حول الفراق و الهجر والغربة وهذا ما يجعلها لا تجد صعوبة فى التعايش موضوعياً مع أبناء هذه المنطقة حيث تعد مثل هذه القضايا مطابقة لمزاجهم النفسى؛ هذا باستثناء بعض النصوص القليلة التى وإن كانت تمس هذه المواضيع بدرجة أو أخرى إلا أنها تحمل عناصر ثقافية مغايرة؛ فعلى سبيل المثال تشير لغة النص فى أغنية «يا راكبين الخيل» إلى ثقافة مختلفة عن ثقافة المنطقة (دجى الليل ـ تصنعوا الجميل ـ لو جاءت الفرسان تسبى بنات الحى) وبالتالى فهى تشير ضمنياً إلى قيم وعادات تنتمى بلا شك إلى مجتمعات بادية شبه الجزيرة العربية حيث نلمس عادة سبى النساء وقيم الولاء للقبيلة والفروسية والتى إذا قورنت بإحدى أنماط الشخصية المحلية التى نلمس بعض جوانبها فى نص أغنية «بابعت سلامى» نجد أنه «فهلوى - ابن حظ - مصارع جسور يتحاشى الجميع عصاته». وبذلك يتبين لنا بعضاً من التباين فى أنماط الثقافة المشكلة لهذه الظاهرة. وربما يكون السبب فى الاستمرار النسبى لنص «ياراكبين الخيل» هو ضرورته فى التعبير بصفة أساسية عن حالة الغربة التى عانى منها أبناء جدة والحجاز النازحين إلى المنطقة و بصفة ثانوية

سكان المنطقة الأصليين. ذلك لأنهم أيضًا وافدين من مناطق مختلفة من الأقاليم المصرية. غير أن هذا النص لم يكن مطابقًا ـ إلى حد كبير ـ لتفاصيل الغربة الخاصة بنفسية أبناء المجتمع المحلى حيث إنه يشير فى الأساس لغربة خاصة بنفسية أبناء شبه الجزيرة العربية فهو هنا تدفعه المأساة إلى الشكوى «شفت العذاب ألوان»، وتنتهى إلى الوقوف على الأطلال مستعيدًا فروسيته الأولى (لو جاءت الفرسان تسبى بنات الحى.. راح ترتوى الوديان بالدم يا خى).

أما عن مردود الغربة على أبناء المنطقة الأصليين، فيمكن تلمس ذلك بوضوح فى نص (مع السلامة يا مهاجرين) ليتضح أن المأساة تدفعهم للسخرية بالتصوير الكاريكاتيرى للموقف «شفت ناموسة بتجر حمار» وهذا الاستخدام ليس غريبًا على نصوص الضمة حيث يمكن رصده فى نص آخر هو «أنا الوابور» حيث يقول: «شفت الحكاية المضحكة لما الخروف نطح الجمل» ونلاحظ بصفة عامة اللجوء إلى الحيوان كرمز فنى تسخر من خلاله الجماعة وتسقط عليه همومها العامة بتصويرها الكاريكاتيرى للصراع بين الضخم الذى يبدو أصغر من حجمه الحقيقى والضئيل الذى يبدو أكبر من حجمه الحقيقى، وهذا يمكن تلمسه فى جذور الثقافة المصرية من خلال رسوم وقصص الحيوانات المسجلة على أوراق البردى وبقايا الألواح الفخارية التى يرجع تاريخها إلى المرحلة الوسطى الثانية التى تمثل إحداها رسمًا كاريكاتيريًا لجيش من الفئران يكتسح قلعة تحميها القطط[٢٠]. مما يجعلنا فى النهاية نتلمس أحد الجوانب الثقافية المصرية التى ساهمت فى تشكيل بعض النصوص المحلية للضمة أما النصوص الوافدة التى تشكلت من خلال نمط ثقافى آخر يتقابل أحيانًا ويتباعد فى أحيان أخرى ويتحدد شيوعه فى الظاهرة بقدر قربه من النمط الثقافى القائم. وبعبارة أخرى يتوقف على مدى ملاءمته لطبيعة الشخصية المحلية واستيعابه للمفردات الواقعة فى حيز خبراتها الحسية والذهنية[٢١]، وهذا يضعنا فى النهاية أمام ظاهرة فنية شعبية تحوى فى مركبها الأصلى عنصرين ثقافيين مختلفين لتكون فى آخر الأمر محصلة ما بينهما من جدل. أما فيما يخص دينامية هذا الصراع، يقول د. محمد الجوهرى فى كتاب «علم الفولكلور» الجزء الأول: «يعمل النازحون بتراثهم المجلوب من بيئتهم الأصلية وحرصهم عليه ورعايتهم له على إنعاش التراث الشعبى التقليدى فى البيئة التى نزحوا إليها وقد يتمثل إنعاش التراث القديم فى صورة تشبث القديم أو تطوير أساليب مهجنة تمثل مزيجًا من تراث النازحين وتراث المنطقة التى نزحوا إليها»[٢٢]. وهنا يتبين أن الفرضية الأخيرة من هذه المقولة هى التى تحققت فى هذه الحالة؛ حيث يؤكد ذلك ما تعرضنا إليه فى الحديث عن المحاولات التى تبذلها نصوص الأغانى الجداوية للتعايش مع غيرها من النصوص المحلية، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فالأغانى المصرية الأصل التى انتهت الآن تقريبًا من معظم أقاليمها التى كانت شائعة فيها وبخاصة أغانى الصحبجية مثل (غصن الحبيب ـ زارنى ـ هجرنى حبيبى ـ نوح الحمام..) مازالت شائعة فى منطقة القناة تغنى بمصاحبة السمسمية فى الإسماعيلية وبجوارها فى بورسعيد حيث عملت الأغانى الوافدة على إنعاشها وتحفيزها ومن ثم استمرار بقائها بأسلوب جديد يتلاءم مع وجود الآلة الوافدة. يؤكد ذلك قول أحد الرواة[٢٣] أنهم كانوا يراعون أداء أغانى الصحبجية مع الأدوار الجداوية (عشان ما تضعش). وأيًا كانت الأسباب، فإن الجدل الناشئ بين رافدى الثقافة المتمثل فى أغانى الصحبجية والأدوار الحجازية (الجداوية) يعد تناقضًا ثانويًا أمام وجود ثقافى مغاير تمامًا فى ظروف الأتصال وطبيعة مواقف السيادة والتبعية[٢٤] وفى التكنولوجيا والأيديولوجيا والقيم[٢٥]، ذلك التناقض الذى حفز هذا التراث بجميع عناصره وصراعاته الداخلية على العناد والتشبث والإصرار على البقاء لضرورة مواجهة هذا التواجد الثقافى المغاير والتعامل معه[٢٦]، فما كان من الثقافة الشعبية فى المنطقة وإحدى عناصرها المميزة وهى الأغنية إلا أنها شحذت زخمها المتنوع الأصول لتأكيد وجودها والحفاظ على قوامها فى مواجهة الوجود الثقافى الأجنبى فى المنطقة.

الهوامش :

(١) محمود أحمد الحفنى ـ **مجلة الفنون الشعبية** ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٦٧، الصنج والسمسمية من أقدم الوتريات.

(٢) تجدر الإشارة إلى أن الطنبورة آلة اعتقادية تستخدم فى بعض الطقوس السحرية مثل الزار، بينما السمسمية آلة احتفالية تستخدم فى الاحتفالات الشعبية.

(٣) أحمد السواحلى ـ أحمد فرج.

(٤) سوف نتحدث فيما بعد بشكل أكثر إسهاباً عن هذه الأغانى.

(٥) أحمد السواحلى.

(٦) أحمد السواحلى ـ أحمد وليم.

(٧) سوف نعرض بعد ذلك هذا الموضوع بشىء من التفصيل.

(٨) أغانى الصحبجية.

(٩) السواحلى.

(١٠) على سبيل المثال عبارة (الشينجريبو عنجر يبو) فى أغنية (شكشك مرزوقة)، نجد أنها توليفة من كلمتين الثانية منها (عنجريبو) من عنجريب وهو السرير فى النوبية، بينما (الشنجريبو) ليس لها، أى ماضٍ فى النوبة، وذلك يشير إلى محاولة لاستخدام اللغة من أشخاص غير أبنائها.

(١١) السواحلى ـ مرسى بركة ـ أحمد وليم.

(١٢) السواحلى.

(١٣) فكرى بطرس ـ **أعلام الموسيقى والغناء العربى من المحيط إلى الخليج** ـ ص١٢-٢٥.

(١٤) وتعنى شاربى الخمر (الصهباء).

(١٥) **المرجع السابق.**

(١٦) **المرجع السابق.**

(١٧) **المرجع السابق.**

(١٨) مرسى بركة.

(١٩) أحمد السواحلى.

(٢٠) لويس بقطر ـ محاولة لفهم تاريخنا السياسى والاجتماعى القديم ـ **مجلة فكر** ـ العدد ٥ ـ ص١٠-٢٣.

(٢١) د. صلاح الراوى ـ **محاضرات فى الأدب الشعبى** ـ لطلبة المعهد العالى للفنون الشعبية.

(٢٢) د. محمد الجوهرى ـ **علم الفولكلور** ـ الجزء الأول ـ الفصل الحادى عشر ـ ص٣٠٣.

(٢٣) أحمد السواحلى.

(٢٤) د. حسين فهيم ـ **قصة الأنثروبولوجيا** ـ الفصل السادس ـ ص١٩٩.

(٢٥) د. محمد الجوهرى ـ **الأنثروبولوجيا** ـ أسس نظرية وتطبيقات عملية ـ الفصل الخامس.

(٢٦) د. محمد الجوهرى ـ **علم الفولكلور** ـ الجزء الأول ـ الفصل الحادى عشر ـ ص٣٠٤.

مراجع البحث

١ ـ حسين فهيم: **قصة الأنثروبولوجيا** ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ ١٩٨٦.

٢ ـ فكرى بطرس: **أعلام الموسيقى والغناء العربى من المحيط إلى الخليج** ـ القاهرة ـ الموسوعة الفنية ـ ١٩٦٧.

٣ ـ د. محمد الجوهرى؛ **علم الفولكلور** ـ الجزء الأول ـ دار المعارف ـ (القاهرة) ـ ١٩٨١.

٤ ـ د. محمد الجوهرى: **الأنثروبولوجيا** ـ **أسس نظرية وتطبيقات عملية** ـ القاهرة.

الدوريات

١ ـ محمود أحمد الحفنى: **مجلة الفنون الشعبية** ـ العدد الرابع ـ يوليو ١٩٦٧ ـ الصنج والسمسمية الشعبية أقدم الوتريات.

٢ ـ لويس بقطر: محاولة لفهم تاريخنا السياسى والاجتماعى القديم ـ **مجلة فكر**، العدد ٥ ـ مارس ١٩٨٥.

المخطوطات

ـ د. صلاح الراوى: **محاضرات فى الأدب الشعبى**، لطلبة المعهد العالى للفنون الشعبية.

من نصوص الضمة والسمسمية

يا بنت حسانى

ـ دانى عجب دانى

يا دانى دانى دانا

ودانى دانى دانى

آه آه ودانى دانى دانى

آه آه

لوح يالجمرى

ويا اليمامى

يا كاوينى

= صابر على ما بى من بعد المحبة

= يا بنت حسانى أبوكى وصانى

= ماتشربى الهندى إلا معايانى

= أى والله

= ماتشربى الهندى إلا معايا نى

ـ روح يالجمرى على حبيب جلبى

= آه آه آه

روح يالجمرى على اللى كوى جلبى

على حبيب جلبى

= آه آه آه

على حبيب جلبى سافر ماجاش تانى

وأنا صابر

= صابر على ما بى من بعد المحبة

ـ آه يا حبيبى

= صابر على مابى من بعد المحبة

= يا بنت حسانى حسانى أبوكى وصانى

= ماتشربى الهندى إلا معايا نى

ـ يا نجمة الفجر ليش تليحى بدرى

= آه آه آه

ـ يا نجمة الفجر ليش تليحى بدرى

على حبيب جلبى

= آه آه آه

ـ ع اللى كوى جلبى سافر ما ودعنى

ـ وأنا صابر

= صابر على مابى من بعد المحبة

ـ أى والله

يا بنت حسانى حسانى أبوكى وصانى

= ماتشربى الهندى إلا معايا نى

ـ ودمعتى تجرى من وجنتى خدى

- على حبيب قلبى سافر ماودعنى
- وأنا صابر
= صابر على ما بى من بعد المحبة
= يا بنت حسانى حسانى أبوكى وصانى
= ماتشربى الهندى إلا معايا نى
- فى السوق أنا جابلته
- فى السوق ولاجانى
- كنت أحسبه وحده
= آه آه آه آه
- أتاريه معاه تانى
- وأنا صابر
= صابر على ما بى من بعد المحبة
= يا بنت حسانى حسانى أبوكى وصانى
= ماتشربى الهندى إلا معايا نى

- : المغنى = : المجموعة

ياراكبين الخيل

يا راكبين الخيل
والخيل ساير بيكوا
ماشيين فى دجة الليل
رايحين لواديكو
والله بقى لى زمان
غايب عن الأوطان
لو تصنعوا الجميل
تاخدونى وياكوا .....قرار
.......قرار

أنا اللى صرت غريب
من بعد أوطانى
أشوف بحر حى طبيب
من هجر خلانى
شفت العذاب ألوان
من قسوة الخلان
لو تصنعوا الجميل
تاخدونى وياكوا
......قرار

لو جاءت الفرسان
تسبى بنات الحى
راح ترتوى الوديان
بالدم يا ياخى
بالسيف أنا أحميهم
لجل الحبيب فيهم
لو تصنعوا الجميل
تاخدونى وياكوا
.....قرار

يالادانا

يالادانا

يالادانا والله

حنت قلوب العاشجين

يالادانا

يالادانا والله

يالادانا

الله يعين الصابرين .....قرار

..... قرار

لسمر سلب عجلى وروحى والله يالادانا

لبيض وزود فى الجراح

ما تحن يا قلب على والله يالادانا

ولم على العاشق ملام

...... قرار

أنت الذى عذبتنى والله يالادانا

وعلى فراشك خنتنى

ياريت جلبى مادلنى والله

أنك على جتلى نويت

.... قرار

يا عين لا تبكى عليهم والله يا خسارة

كذا البكا من راح يفيد

الصبر مفتاح الفرج والله يا لادانا

الله يعين الصابرين..

.... قرار

فلتسمعوا يا أهل المحبة والله

والله يالادانا

على حادثة دارت فى البلاد

ع الصاحب اللى قتل صاحبه والله

يالادانا

هاتو الدفاتر والحساب

.... قرار

مع السلامة يا مهاجرين

ـ اسمع كلامى يا أخينا

الطيارات ضربت فينا

والأسطول رس فى المينا

والإنجليز تتحامى فينا

وأقول يا رب نجينا

م البكا بلت عنينا

آه من البكا دبلت

= عنينا على فين يا وابور هاتودينا

ـ مع السلامة

= يا مهاجرين

ـ شرفتوا ياما

= يا مهاجرين

ـ فقرا وأغنيا

= ع الفلاحين

= وعلى فين يا وابور هاتودينا

ـ اسمع كلامى يابو عبده

ـ فى بورسعيد تاكل الزبدة

ـ عمدة فاقوس عاوج اللبده

ـ عاوز يقلد ملك الصين

= على فين يا وابور هاتودينا

ـ مع السلامة

= يا مهاجرين

ـ شرفتوا ياما

= يا مهاجرين

ـ فقرا وأغنيا

= ع الفلاحين

= على فين يا وابور هاتودينا

ـ لما ودونا كفر الدوار

ـ وبيتونا ع التلتوار

ـ شفت ناموسة

ـ تجر حمار

ـ والبكا دبلت عينينا

= على فين يا وابور هاتودينا

ـ ومع السلامة

= يا مهاجرين

ـ شرفتوا ياما

= يا مهاجرين

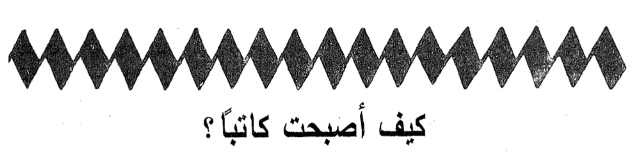
ـ فقرا وأغنيا

= ع الفلاحين

= على فين يا وابور هاتودينا







كيف أصبحت كاتباً ؟

درجات فى سلم التأهيل

خيرى شلبى

فى العاشرة من عمرى - عام ١٩٤٨ - كنت تلميذاً فى السنة الرابعة بالمدارس الإلزامية، وكنت قد أتممت حفظ جانب كبير من أجزاء القرآن الكريم فى كتّاب القرية، الذى كنا نذهب إليه يوميًا بعد انتهاء اليوم الدراسى فى المدرسة.

باستثناء عدد قليل من تلاميذ المدرسة كنا جميعاً حفاة، من ذوى الجلباب الواحد صيف شتاء، لا يفصل بينه وبين لحم البدن أية ملابس أخرى. وكنت أزهو على زملائى بشىء واحد فقط، وهو أن أبى أدخلنى المدرسة باختياره وبرغبتى. أما هم، فقد أتى بهم الخفراء بالقوة قسراً، خضوعًا لقانون التعليم الإلزامى. فى قريتنا، الواقعة فى شمال الدلتا، يسود قول مأثور: صنعة فى اليد أمان من الفقر. ومن هنا ، فعلى أبناء غير الفلاحين - وهم قلة - أن يتعلموا صنعة يتكسبون منها. ولذا فقد التحقت بحرف كثيرة فى الأجازات الصيفية، تعلمت مبادئ بعضها، وأتقنت بعضها الآخر، تعلمت النجارة، والحدادة، والخياطة. وهذه المهنة أمضيت فيها وقتًا طويلاً، وكنت - حتى وأنا كاتب معروف - ألجأ إليها عند اشتداد الحاجة إلى ما يسد الرمق.

الطفل الذى كنته تأرجح مصيره آنذاك بين اتجاهين: أن يواصل التعليم فى المدارس، أو يستمر فى التدريب على إحدى الحرف ليتقنها ثم يحترفها . من جانبه كان الميل للتعليم هو الأقوى.. ومن جانب الواقع ، كانت الحرفة هى الطريق الوحيد المفتوح، ليس فحسب لأنها غير مكلفة، وإنما لأنها تدفع لصبيانها قليلاً من الأجر، على سبيل التشجيع، لا يزيد بضع مليمات.

صورة الواقع كانت كما يلى: أب فوق السبعين من عمره، سياسى فاشل، وشاعر محبط، عزيز قوم ذل ينتمى لأسرة كبيرة ثرية انحسرت عنها الأضواء تماماً ، وفتتت ثروتها على عدد هائل من البشر، فلم يكن نصيب الأب منها سوى قطعة أرض بور، كان موظفًا بهيئة فنارات الإسكندرية، جرب الزواج عدة مرات فلم يكن يعيش له ولد، فلما أحيل إلى التقاعد رجع إلى القرية بلا زوج، لينعم بشيخوخة هادئة. إلا أن هذا الحظ ألقى فى طريقه بفتاة شركسية الأصل، طلبها للزواج على سبيل المزاح فوافق أهلها عن طيب خاطر، فإذا بهذه الفتاة الصغيرة تعطيه سبعة عشر ابناً وابنة، كان ترتيبى الرابع بينهم. وقد تعين على هذا الأب الكهل أن يستأنف الكفاح من جديد، فكأن أعوامه السابقة لم تكن - على طولها - إلا لعبًا خارج الحلبة غير محسوب، وأن عليه أن يتشبث بالشباب المضمحل، لكى تبقى هذه الأسرة الكبيرة على قيد الحياة.

كان ذلك أول شىء مبهر ومؤثر فى حياتى. هذا الرجل الذى بقى شاباً فى السبعين والثمانين والتسعين من عمره.

كان أول بطل فى الواقع يداعب خيالى آنذاك، على ضوء أبطال السير الشعبية، وكتاب «ألف ليلة وليلة»، وروايات جورجى زيدان عن تاريخ الإسلام، وصياغات المنفلوطى للروايات المترجمة، وروايات روكامبول ومغامرات أرسين لوبين، وكلها أعمال كانت تقرأ فى مندرتنا ليل نهار، حيث يتناوب القراءة واحد بعد الآخر من أصحاب أبى، وحيث أجلس بينهم منبهراً مفتوناً بما أسمع، حتى إذا ما تعلمت القراءة أصبحت أجد متعة هائلة فى أن أقرأ على المستمعين أشياء مثيرة، وأن أستمتع بردود الأفعال على وجوههم الشفافة، وأتمعن فى تعليقاتهم المسهبة التى تعلمت منها أضعاف ما تعلمته من القراءة نفسها. وهذا الذى تعلمته من التعليقات والتعقيبات كان المبهر الثانى بالنسبة لى.

قرأت على المستمعين كل السير الشعبية عشرات المرات: الهلالية وعنترة وذات الهمة وحمزة البهلوان وفيروز شاه وسيف بن ذى يزن وعلى الزيبق والظاهر بيبرس، إضافة إلى الملاحم الشعبية الغنائية التى كان يغنيها المداحون المتجولون، وكانت تطبع وتباع فى المكتبات بخمسة مليمات، مثل: سعد اليتيم والإمام على والغزالة وعزيزة ويونس وغيرها، إضافة إلى المواويل الدرامية الكبيرة، مثل: أدهم الشرقاوى وحسن ونعيمة وفوزى وأنصاف وشفيقة ومتولى وغيرها. وكانت هى الأخرى تطبع وتباع، وهى عبارة عن قصص حب دامية وذات قدرة هائلة فى التأثير الدرامى،حتى وهى تؤدى بلا غناء.

كل هذه الأعمال الغنية كانت تحاصرنى، فلم تكن مندرتنا هى الوحيدة التى تتكوم هذه الأعمال فى شباكها، وإنما كل منادر القرية تقريباً كانت حافلة بها، حيث لم يكن ثمة من وسيلة للتسلية غيرها. وبعض دكاكين البقالة، ودكاكين الخياطة، كانت تحاول اجتذاب الناس باقتناء هذه الكتب. وكان من المألوف أن تمر على دكان من الدكاكين أو مصطبة من المصاطب فيناديك الجلاس برجاء حميم، لكى تخلص لهم أبا زيد الهلالى من أسره. فمع أنهم استمعوا إلى هذه السيرة أو تلك عشرات المرات، بل ويحفظها بعضهم عن ظهر قلب، ويعرفون أن أبا زيد سيخرج من أسره على النحو المعروف لهم جيداً، إلا أن متعتهم فى الاستماع لا تقاوم إلا بمزيد من الاستماع، إذ إنهم يكتشفون ذواتهم من خلال إعادة تشخيص المواقف الشجاعة، التى لا يكتفون بالاستماع إليها، بل يجيدون تزويد تفاصيلها المهمة فى تعليقاتهم المتواصلة، يلوكون العبارات الحكيمة والأقوال المفحمة كأنهم يستحلبون رحيقها.

أقول: من هذه التعليقات والتعقيبات والترديدات تعلمت أول درس فى معنى الكتابة الدرامية والأدبية. أصبحت فى تلك السن المبكرة خبيراً بما يمكن أن يؤثر فى الناس تأثيراً حقيقياً. وهذا ما سوف نشرحه بعد قليل، إذ إننى أستأذنكم فى الانتقال إلى مجلس آخر من مجالس القراءة فى القرية لابد منه لكى تكتمل الصورة. ذلك هو مجلس ابن عمى الأزهرى، القبانى، حيث يلتقى أزهرياً آخر من جيله يمت إلينا بصلة قربى وثيقة، وذلك هو الشيخ عبد المقصود أبو غلاب زوج ابنة عمتى. كان هو وابن عمى - كما يقول التعبير الشائع - مثل ناكر ونكير، فكلاهما يؤم الناس للصلاة فى المسجد، وكلاهما يخطب على منبر الجمعة، إلا أن ابن عمى يقرأ الخطب من كتب قديمة بصيغ ثابتة جامدة لا تتغير، وضعها محترفون لمناسبات متعددة، أما الشيخ عبد المقصود ، فقادر على الارتجال والتدفق، والخطابة بأساليب حديثة تحفل بكم هائل من الأشعار والحكم والأقوال المأثورة والأحاديث النبوية، الكثير منها يرد فى خطابة ابن عمى، ومع ذلك - ورغم أنه مفوه جهير الصوت مدرب على تلوين الأداء علواً وانخفاضاً وهمساً - فإن خطبته تحلق فوق أدمغة المصلين، وتحوم حولها دون أن تطرقها بله أن تدخلها، فكنت أشعر آنذاك بأن خطبته أشبه بالكرة تنط وتتقافز وتتلاطم بالجدران والعمدان ثم ترتد إليه كسحب من الدخان سرعان ما ترق وتتحول إلى سطور تستأنف الرقاد فوق الصفحات العتيقة الصفراء، فينطوى عليها كتابه ويقيم الصلاة دون أن يلاحظ أن المصلين قد وقفوا بالفعل منذ برهة طويلة واضطربت صفوفهم. أما الشيخ عبد المقصود، فخطبته مهرجان حقيقى، يهتز منها كل شىء فى المسجد: الناس والجدران والمنبر والحصائر، كأن روح الحياة دبت فى الجماد فيبكى الرخام ويتأوه الخشب وتهتف الأركان والعمدان بالصلاة على النبى.

المدهش أن الشيخ عبد المقصود لم يكن جهير الصوت ولا موهوباً فى الأداء، بل كان يخطب ببساطة وتلقائية، باللهجة نفسها التى يتكلم بها الناس فى حياتهم اليومية، بحرارة الانفعال التلقائى المباشر؛ ولأنه فقيه فى اللغة العربية وفى نطقها ، فقد كانت الآيات القرآنية والأشعار العتيقة والأقوال المأثورة تبدو فى آذان المستمعين كالعامية لا تحتاج إلى شرح. الأهم من كل ذلك أن هذه المأثورات بجميع أنواعها كانت تخترق الأدمغة لتستقر فى القلوب فتزلزل الناس من فرط الانفعال والاتعاظ والتقوى. ذلك أن الشيخ عبد المقصود - كما اتضح لى فيما بعد - كان ينتقى موضوع الخطبة من الهموم التى تشغل الناس، يتكلم أشياء ملموسة، فى مشاكل محددة

مطلوب علاجها؛ ولذلك كانت المأثورات كلها ـ شعراً كانت أو آيات أو أحاديث نبوية ـ تنبع من الموضوع نفسه وتصب فى متنه فتتضح معانيها على الحقيقة ويكتشف الناس أبعادها ومراميها، وعلى ضوئها يحددون مواقفهم من هذه المشاكل، ويكتشفون طرقاً سالكة للتعامل مع همومهم وعلاج أوجاعهم. ولذلك كانت خطبته أشبه بمجلس صلح على مستويات متعددة، فيه يتصالح الناس مع بعضهم البعض ومع أنفسهم ومع الملكوت الأعلى، فترق القلوب وتتصافى النفوس وتنمحى الخلافات وتتلاشى الضغائن، ويعم التسامح والتراحم والتواد.

يبدأ المجلس الليلى فى دار ابن عمى، أو دار الشيخ عبدالمقصود، أو مندرتنا. هنا جمهور آخر على شىء من العلم والثقافة، فيهم المدرس الإلزامى، وناظر المدرسة، والأزهرى المشتغل بالفلاحة، والتاجر المستنير، وباشكاتب الدايرة، وشيخ البلد أحياناً ، وأحياناً معاون الزراعة، أو موظف بمصلحة الرى. كلهم مغرمون بحديث السياسة، وكلهم يطرحون أمامى جميع القضايا الحيوية التى تتعلق بمستقبل البلاد، فكانت رأسى تمتلئ كل ليلة بأسماء وألقاب ومصطلحات وتعبيرات ومواقف ذات دلالة: جرائم الحرب، عبيد، أحمد حسنين، على ماهر، الملكة نازلى، الملك فاروق، الأذناب، الاستعمار، اللورد السردار، اللورد كرومر، تشرشل، ديجول، بنجوريون، الكونت برنادوت، إيزنهاور، ترومان، مأساة فلسطين، الأسلحة الفاسدة، طه حسين، نجيب الهلالى، النقراشى، إسماعيل صدقى، إبراهيم عبد الهادى، حسن البنا، حسن الزعيم، الملك عبد الله، عباس العقاد، أحمد أبو الفتوح، أبو الخير نجيب.. إلخ إلخ. فى كثير من الأحيان كانت الجلسات تزودنى بالكثير من المعلومات والمكتشفات والمعارف، إلا أنها دفعتنى دفعاً للبحث عن دلالات هذه الأسماء والربط بينها وبين دروس التاريخ فى المدرسة، فكنت أقرأ الجرائد والمجلات بشغف عظيم، وأغرق فى مجلات الهلال ، والمقتطف، والمصور، وروز اليوسف.

إنما الطرافة تبدأ حين يشرع ابن عمى فى توجيه المناقشة إلى مسائل يهدف من ورائها إلى إحراج الشيخ عبد المقصود والتشكيك فى سعة اطلاعه وعمق ثقافته، فإذا هو ينتدب من صفحات التراث الأدبى أو التاريخى أو الدينى بعض مسائل ذات طبيعة خلافية: القرآن مخلوق أو أزلى؟.. مثلاً مثلاً .. الإنسان مخير أم مسير؟.. هل شعر المتنبى أصيل أم هزيل؟ أحقيقى هو أم منحول؟.. هل تستطيع أن تثبت لى أن أبا العلاء المعرى ليس ملحداً؟.. ما قولك فى زندقة أبى حيان التوحيدى؟.. وهل تراك تعتقد أن حجة الإسلام الإمام الغزالى كان متجنياً على ابن رشد؟.. وهكذا نفاجأ بعد قليل أن مندرتنا قد ازدحمت بمئات الشخصيات التاريخية، من على بن أبى طالب إلى جلال الدين السيوطى، ومن الجاحظ وابن قتيبة والقالى والقلقشندى إلى طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، ومن عبد القاهر الجرجانى إلى المنفلوطى، ومن الإمام الشافعى وأبى حنيفة والليث بن سعد إلى محمد مصطفى المراغى والشيخ بخيت والشيخ شلتوت والشيخ محمد أبى زهرة ومحمد فريد وجدى، ومن صلاح الدين الأيوبى إلى مصطفى كامل وسعد زغلول، ومن زرياب والموصلى إلى أم كلثوم وعبد الوهاب. وسط كل هؤلاء يتعفرت ابن عمى، فيذهب إلى دولاب الكتب ويعود مئات المرات، وتسرح المجلدات بين الأيدى التى تنتهك صفحاتها بعصبية وخشونة طلباً للفهارس والعناوين: صحيح البخارى وصحيح مسلم، مقدمة ابن خلدون، البيان والتبيين، الأمالى، الفاخر، اللزوميات، سيرة ابن هشام، إحياء علوم الدين، الموطأ، الملل والنحل، والأمثال.. إلخ.

وكنت ألاحظ أن الجميع يشغفون بمتابعة هذه المناقشة التى تصل أحياناً إلى حد الخشونة والغمز واللمز والضرب تحت الحزام، ويساهم الجميع من طرف خفى فى تسخين الطرفين، ربما دون أن يقصدوا، وربما طمعاً فى اكتساب المعرفة من احتكاك قطبين جهبذين، وربما بحثاً عن المرح فيما تنفلت به الألسنة من فكاهات وسخريات حادة، وكذلك يسهم الجميع فى البحث عن الصفحات والإتيان بالنصوص المطلوب استفتاؤها. لكننى ألاحظ أيضاً أن الحماسة سرعان ما تخفت، ويبدأ الملل واضحاً على الوجوه، ويدب النعاس إلى العيون التى تبقى محتفظة بوهجها ، فإننى ألاحظ أنها ترمق ابن عمى فى غيظ وضيق شديدين، لسان حالها يقول: عكرت مزاجنا عكر الله مزاجك! وكنت أجدنى مشاركاً لهم فى هذا الشعور، وذلك أن الجلسة التى كانت منذ قليل تضج بالحيوية والنشاط واشتغال الخيال وصفاء الذهن، والنكات العميقة، والأفكار المبهجة، والتعليقات المحركة للعقل وتفتيحه على أمور الحياة والتجارب الإنسانية المشعة.. ها هى ذى قد آبت إلى تناحر سقيم أجوف فى مسألة لا تجدى إلا فى مواقع الدرس. وكان أجمل وأطرف تعقيب على هذه المناقشات يأتى دائماً من أبى، الذى يكون قد استسلم للنعاس ، فانكسرت رأسه فوق صدره وصار تنفسه الثقيل يؤوب إلى شخرات رنانة ممطوطة ممتلئة، كأنها عن عمد ـ تهزأ بالاستمرار فى الهراء. وكانت بالفعل تضع حداً حاسماً للمناقشة، بل كان البعض ينتظرها بفارغ الصبر ليهب

واقفًا يبحث عن حذائه ضاحكًا يقول: ختامه مسك، ويكون ذلك إيذاناً بالانصراف.

هذه الشخرات سكنت أذني، أفاجأ بها قد استيقظت ودوى صوتها فى مسمعى كلما استمعت إلى مناقشات السدنة وكهنة الثقافة فى أمور بعيدة عن هموم الحياة وحيوية الواقع المعاش، بل وكلما قرأت عملاً فنياً سقيمًا يخلو من التجربة الإنسانية. مكتوباً من الدماغ لا من القلب، يتذرع بوهم الحداثة لينعتق من جميع القيود والتقاليد الفنية التى تعطى العمل شرفه وشرعيته واحترامه. ما أسهل أن يتحرر الكاتب من كل القيود والتقاليد، ولكن ما أصعب أن يهتدى إلى البدائل دون أن يستوحيها ويستنبطها من هذه القيود والتقاليد نفسها، ولن يتحقق له من شىء من الإغراق فيها واستيعابها جيداً، فالحداثة الحقة هى السعى الدائب فى محاولة استيعاب القديم واستيلاده جديداً، عبر جدل لا ينقطع، فإنه لمن أكذب الكذب الادعاء بأن التقنيات القديمة قد أفضت بكل ما لديها، أو أن المذاهب والأساليب القديمة قد انتهت صلاحيتها، ولم تعد ملائمة للعصر، وأن القضية الفلانية قد تم بحثها وانتهى الأمر بشأنها، أو أن التراث قد أصبح يستدعى قطيعة معرفية، أو أن الابن لن يكون رجلاً بحق جديراً بالتقدم والنضج إلا إذا قتل أباه وتبرأ من أجداده.

هذه هى قناعتى بعد أربعين عامًا من الإنتاج المتواصل الجاد، فى مجال الإبداع الروائى، والقصصى، والنقدى. وتوصلت إليها بالتجربة والدراسة والاحتكاك المباشر بالناس، جمهرة القارئين، الذين يصنعون مجد الكاتب ويمنحونه القدرة على الاستمرار والتألق. ولقد يعيش الكاتب منتعشاً لوقت طويل فى ظل كثافة إعلامية واهتمام نقدى واسع النطاق يمنح فيه أكبر الألقاب وأجل الصفات، مما يوهم الكثيرين من الشبان بأن هذه الطريقة المثلى فى الكتابة فينساقون فى طريق التقليد والمحاكاة. ولقد يتوهم الكثيرون أن هذا هو المجد، والواقع أنه مجد زائف كعملة ورقية ليس لها رصيد من الذهب يغطيها.

لا يصنع مجد الكاتب إلا قدرته على الالتحام بأفئدة الناس، للإسهام فى إضاءة الدروب المظلمة أمامهم، العمل على ترقيتهم، المشاركة الفعالة فى همومهم الكبيرة والصغيرة على السواء، يحقنهم بمصل المقاومة، يكشف لهم عن مواطن القوة فيهم، عن قدراتهم الخفية الخارقة، يوعيهم بها، يربطهم بالتاريخ وبالجغرافيا، بالزمان وبالمكان.

لقد شغلتنى علاقة الكتابة الأدبية بالقارئ منذ وقت مبكر جداً، وظلت بالنسبة لى محل بحث دائب ومناقشة مستمرة. ولم أكن لأنتبه إليها لولا ملاحظتى المبكرة لشدة ارتباط الناس فى قرانا بالسير الشعبية، وانتباهى لتعليقات وتعقيبات المستمعين.

فتحت تلك التعليقات وعيى على أن الصدق فى التعبير هو المعبر الأول إلى قلب المتلقى. والصدق فى التعبير لا يقصد به العبارات المستخدمة فى السرد أو الحوار؛ إنما يشمل الصورة الفنية كلها. لابد أن يتعرف عليها المتلقى جيداً كما يتعرف الأب على أهله وعياله؛ أن يشعر بصلة القربى الوثيقة بينه وبين ما يقرأ أو يسمع؛ وأن يتسرب إليه الاقتناع شيئاً فشيئاً بأن ما يقرأ أو يسمع يخصه هو بشكل أو بآخر، من قريب أو بعيد إن الصورة الفنية لا تتحقق لها الحياة فى وجدان المتلقى إلا إذا عكست جانبًا أو أكثر من الحياة المرئية المعاشة؛ بمعنى أن تكون تمثيلاً فنيًا لتجربة إنسانية مكتملة المعالم؛ فإن كانت قوية برصيدها من التفاصيل الدالة الموحية ، فإن ترديداتها تبقى فى الذاكرة طويلاً، هيهات أن يخفت لها رنين؛ أما إن كانت هشة، فيها من الحرفية - أو الحرفنة - أكثر مما فيها من الصدق الموضوعى، وفيها من ألاعيب الفن أكثر مما فيها من حياة وتجربة ، فإنها سرعان ما تنزلق على سطح الذاكرة وتتلاشى كأن لم تكن، حتى ولو باركها جميع نقاد الأرض واعتبروها فتحاً فنياً كبيراً.

وربما يقول قائل: ولكن السير الشعبية عبارة عن مواقع حربية خارقة للمألوف، وقتال بالسيوف والحراب، وشطط وجموح.. إلخ؛ فأية حياة وأية تجربة إنسانية تقدمها هذه السير للقارئ؟

قد يبدو هذا صحيحًا للنظرة العجلى. ولكن القارئ المستوعب للسير الشعبية ولـ «ألف ليلة وليلة»، سيجد أنها تعكس الحياة بصورة مكثفة وصادقة. ومع أن المفترض أنها تدور فى عصور تاريخية بعيدة، وتحاول قدر استطاعة الخيال الشعبى المؤلف لها أن تنقل زخم العصور التاريخية عبر أنماط العيش وطرز الملابس والخوذات والخيول والسيوف والعادات والتقاليد وكل معطيات المضمون التاريخى للمواقع الحربية؛ إلا أنها مطبوعة ببصمة الواقع الذى كتبت فى ظله السير؛ فكل سيرة تعكس واقع عصرها الذى كتبت فيه، إضافة إلى العصر التاريخى الذى تحاول تصويره كإطار لوقائع السيرة. فإذا علمنا أن السيرة كانت كائناً حيًا يسعى بين الناس من راوٍ إلى راوٍ، ومن بلدٍ إلى بلدٍ، ومن مجتمع إلى آخر؛ ولم تكن نصًا جامداً إلا بعد عصر التدوين وانتشار المطابع، لعلمنا بالتالى أن السيرة كانت فى تطور مستمر. فبانتقالها من راوٍ إلى راوٍ

تكتسب إحساس الراوى الجديد، وتتشبع بحرارته، بخصوصية خياله، بهمومه الذاتية التى هى فى أصلها أوجاع تركها مجتمعه فيه. وقد لعب ذكاء الرواة دوراً عظيماً فى إبداع هذه السير وتحويلها إلى أبنية شامخة تستمد خلودها من كونها أوعية قادرة على احتواء الحياة والمشاعر والتجارب الإنسانية على امتداد العصور. ذلك أن الراوى - بذكائه الإبداعى وبصيرته الفنية النيرة - كان إيجابياً فى حكيه؛ إنه ربما كان من بلدة بعيدة عن البلدة التى تستضيفه لهذه السهرة؛ ولكنه - بالتأكيد - أفضل ملم بحياة هؤلاء الناس الملتفين من حوله، مدرك لأوجاعهم ومشاغلهم الملحة وأوضاعهم الطبقية والاجتماعية وما تتركه فيهم هذه الأوضاع من آثار نفسية وسلوكية ووجدانية؛ فكان - أراد أو لم يرد، بوعى أو دون وعى - يحمل السيرة كل هذا المضمون، يخلطه بالصياغة، يحوله إلى دم يجرى فى شرايين الشخصيات، حتى وإن كانت لأبطال تاريخيين، أو يخلق شخصيات جديدة مستمدة من الواقع الراهن ويسلكها فى السياق المطاط الذى تساعده طبيعته الفنية على احتمال كل شىء والاتساع لكل محتوى. ولربما يكون المشهد المحكى يدور بين عنترة - مثلاً - وأحد خصومه فى ذلك العصر الجاهلى العربى الجديد؛ ولكننا نشعر أن المحاورة بينهما - شعراً كانت أو نثراً - تحتوى مضموناً إنسانياً معاصراً؛ وحتى إن تجلت براعة الراوى فى تغليف هذا المضمون بمسميات وعبارات ومفردات من الواقع التاريخى للجزيرة العربية آنذاك؛ فلن يكون صعباً على المتلقى تجريد المضمون من هذه الأغلفة؛ لأنه ليس غريباً عنه، بل يكاد المتلقى ينطق ببقية الجملة التى لم يسمعها من قبل؛ لأن ما تحتويه من إحساس أو شعور أو معنى سبق للمتلقى أن عاشه بحذافيره فى موقف مشابه، وإن على صورة أخرى.

وفى السير الشعبية مشاهد للمدن والقرى، للشوارع والحوارى والميادين والمساحات، زخم الحياة فيها لا يختلف أدنى اختلاف عما نشعر به فى مدننا المعاصرة. وإنى أحيلكم إلى سيرة طبعت حديثاً بنصها الكامل ومتوفرة حالياً فى المكتبات هى سيرة الظاهر بيبرس. اقرأوها من فضلكم، فإنها رواية معاصرة جداً، سوف تلتقون فيها بكل مدنكم وشوارعكم وحواريكم، وبصور حية لناس تعرفونهم جيداً وتقابلونهم كل يوم، يعيشون نفس المشاكل، نفس الأوضاع، وإن سميت بأسماء مختلفة.

من تعليقات وتعقيبات المفتونين بالسير الشعبية تبين لى أن العمل الفنى الجيد هو ما يغذى فى الناس روح الطموح والتطلع، ويجسد لهم صور القوة والشجاعة والعزة والسؤدد، يشخص لهم معانى الوفاء والإيثار والتضحية والكرم والعفة والصدق والأمانة والقناعة والنزاهة والفضيلة والمحبة والشرف والرحمة والمودة والاتحاد والتكافل والتضامن، وما إلى ذلك من قيم أصيلة كرست لها الحضارات المصرية والعربية على طول الأزمنة، وكانت السير الشعبية وعاءً حقيقاً لها.

وعلى المستوى الفنى الخالص، أفدت من السير الشعبية فوائد لم تحققها لى روائع الأعمال الأدبية الكبيرة التى قرأتها فيما بعد لتولوستوى وديستويفسكى وبلزاك وزولا وتشيكوف وملفل وشتاينبك وكالدويل وهيوارد فاست وهيمنجواى وفيتزجيرالد وديكنز ومارسل بروست وڤرجينيا وولف وتوماس هاردى وهنرى ميللر وجراهام جرين وكازنتزاكيس وباسترناك وتوماس مان وغيرهم وغيرهم. وفى اعتقادى أن القدرة على رسم الشخصية الإنسانية وبث الروح فيها، قد وصلت فى السيرة الشعبية إلى أعلى ذراها.

إن شئنا مثالاً على ذلك، فليكن حمزة البهلوان مثلاً، أو حمزة العرب. إن هذه الشخصية الفذة، من حيث البناء الفنى، تضارع أغنى الشخصيات الفنية فى الملاحم الإغريقية القديمة وتتفوق عليها بقدر ما تتميز به من إنسانية. هى شخصية تراجيدية غنية شديدة الضخامة، مبنية بوعى فنى مذهل بقوانين الدراما والشخصيات الدرامية. فعلى الرغم مما يحيط بميلاده من جو أسطورى مثير للخيال، للإيحاء بأنه ذو قدرات فوق مستوى البشر، ورغم أننا نشاهد هذه القدرات، فإن محتواه الإنسانى الكبير جعله قريباً جداً من وجداننا، وهو من الحضور والوضوح والحميمة بحيث نقيم معه صلات المودة والتعاطف والتآخى، لدرجة أننا نصدق ما يفعله من أفاعيل تدخل فى باب الخوارق والأساطير، بل نصدق أنه تزوج من إحدى الجنيات، وأنجب منها فارساً يدركه فى لحظة حرجة ليكون عوناً له. نراه فى طفولته المبشرة السعيدة الواعدة، وفى صباه المشرق بنبوغ الفروسية، وفى شبابه المعطاء بفحولة الفتوة واكتمال العنفوان، وفى شيخوخته حكيماً كيساً، رضياً يشترى الفرسان بالعفو عند المقدرة، وفى كهولته مستبداً مهزوزاً مخرفاً مثيراً للقلاقل ضيق الخلق مضطرب الفؤاد يسيئ معاملة كل المقربين منه حتى أخيه وساعده الأيمن عمر العيار، ذلك البطل الشعبى البديع، الذى لولاه ما أفلح الفارس فى مشروعه، والذى بات فى نهاية السيرة لا عمل له سوى إصلاح ومداواة ما يفسده حمزة بسوء تصرفه.

لقد تعلمت من السير الشعبية، أن كل شيء في الفن ممكن ومتاح ، المهم كيفية التعامل مع الأشياء. للكاتب أن يخلط الواقع بالأساطير، والبشر بالجن، والممكن بالمستحيل، والأرض بالسماء، له أن ينطق الصخر، ويشخص الجماد، ويبعث الموتى، ولكن بشرط أن يتوفر له المنطق الفنى القادر على إزالة الغربة بين مختلف العناصر والتأليف بين الأشتات. إن الفيصل فى النهاية ليس قوة التجربة المصاغة وحدها، وإنما لابد لها من قوة الإدراك، فدرجة الإدراك هى التى تحدد التفاوت بين مستويات الكتّاب.

وقد تكون التجربة غنية فى ذاتها، ولكن قوة الإدراك المحدودة عند الكاتب تهدرها وتطفئ أبعادها، وقد تبطل مفعولها. حين تتوفر قوة الإدراك عند الكاتب، فإنها تخصب خياله، يصبح الخيال مشبعاً برحيق التجربة، فيشيع الأنس بين عناصرها، يشيع الألفة بين الأجسام المتضادة المتنافرة فتقبل الالتحام ببعضها البعض، تتضافر، تتناغم، تشارك كلها فى عزف لحن واحد متنوع الأصوات، متعدد الروافد.

هكذا، كانت السير الشعبية، وهكذا يفعل معظم، أو أنبغ كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم جارثيا ماركيز وجورج أمادو وغيرهما، ممن أصبحت كتاباتهم تسمى بالواقعية السحرية. وليس من شك فى أنهم - مثلهم مثل رائدهم العظيم صاحب (دون كيخوته) - قد تأثروا بسيرنا الشعبية عن طريق اللغة الإسبانية التى كانت مصدر ثقافتهم الأم. هكذا، اعترف صاحب (دون كيخوته) بأنه كتب روايته هذه محاكيًا بها ما قرأه من خوارق البطولات فى هذه السير، وكانت شائعة آنذاك فى الأندلس. وفى رواية «مائة عام من العزلة » لجارثيا ماركيز، نرى فى التراكم الملحمى المكرس لشخصية الجنرال أصداء قوية لما قرأناه فى التبشير بشخصية حمزة البهلوان؛ بل إن الجنرال نفسه يكاد يكون نتاجًا عصرياً أمريكيًا لاتينيًا لشخصيات حميمة لنا كالزير سالم الصحصاح بطل سيرة ذات الهمة والظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن. أما شخصية أورسولا فى «مائة عام من العزلة » فإنها امرأة من الصعيد المصرى أو من الجزيرة العربية؛ وهى هكذا لأنها بعض أصداء السير الشعبية العربية، مثلها مثل خضرة الشريفة والجازية وغيرهما من نساء السير ذوات القوة والصلابة والعطاء بلا حدود.

***

قلت إن أبى هو أول بطل يفتن خيالى الصغير، حيث انتبهت للمرة الأولى وأنا فى السنة الأولى بمعهد المعلمين العام - وكنت قد انتهيت من قراءة كافة السير الشعبية و«ألف ليلة وليلة» مع الجماهير والعامة، وقراءة المصادر التراثية المهمة فى جلسة ابن عمى، ومعظم الإصدارات الحديثة لدار الهلال ودار المعارف والمطبعة الأميرية فى مكتبة أبى - أقول: انتبهت للمرة الأولى إلى أننى يمكن أن أحكى رواية، شجعنى على ذلك وجود بطل جاهز هو أبى وما يلاقيه من صنوف القهر والعناء حتى لا تهبط أسرتنا إلى درجة أقل من الشظف.

ولم يكن فى نظرى - ونظر القرية كلها - يستحق هذا الهوان. فسيرة أبيه حامل مفاتيح الكرار فى السراى الخديوية، صاحب الأبعادية والأبهة وبلدة كاملة من الأبناء والأحفاد؛ لاتزال باقية فى أذهان القرية.. وبيتنا نفسه، وما يحتويه من بقايا أثاث ملكى قيل إنه من خرج السراية الخديوية: هذه الترابيزات، هذه المقاعد، هذه الأطباق، هذه الملاعق الفضية، هذه السجاجيد، هذا الحاكى بالآف من الأسطوانات متراكمة بجواره؛ هذه البذلات والمعاطف والطرابيش وأربطة العنق والأحذية والقمصان الحريرية والأزرار المطعمة بالأحجار الكريمة التى كان يلبسها أبى فى زمن الرغد والازدهار قد تكومت فى أدراج البوريه تتصاعد رائحة العتاقة والعطر القديم بعد أن هجرها أبى واستبدلها بالجلباب والعباءة والمركوب. على الحوائط براويز كثيرة جداً، كنت مذبذباً بين أن أكرهها أو أحبها؛ فهى فى صغرى كانت تثبت لعيال المدرسة أننى من أسرة عريقة مهابة؛ وهى فى صباى أصبحت كالتوابيت؛ فكل تاريخ أسرتى وأمجادها قد آبت إلى مجرد صور جامدة فى براويز على الحوائط: هذا جدى مع الخديو شخصيًا، هذا عمى مع أفندينا، هذا أبى مع شاعر النيل حافظ إبراهيم الذى حضر سبوع شقيقى خيرى الأول الذى ولد فى الإسكندرية من أول زوج لأبى، ثم مات بعد عامين، وهذه بضعة أبيات بخط شاعر النيل قالها تحية للمولود: «البشرُ أقبل برهاناً على الخير.. وكوكب العصر يهدينا إلى الفجر. ونجمة الصُبح لما أن علتْ سطعت.. فكان من نورها مولودنا خيرى». حتى هذه الأبيات التى كانت تملؤنا فخْراً وزهواً كأنها قيلت فىّ أنا، لم يعد يخفق لها قلبى من الفرح مع أنها كانت أول رابط يربطنى والشعر بعلاقة حب وثيقة حتى قبل دخولى المدرسة.

كل هذا لم يكن يثير فى أبى سوى الشعور بالمرارة والحزن والانكسار؛ كان يشرد لساعات طويلة كتمثال فرعونى مفتوح العينين، جامد الحركة، فيثير خيالى ويوقظ حدسى، أحاول استنتاج ما يمكن أن يفكر فيه طوال هذا الشرود الأسيف؛ أحاول - وأنا الطفل الصغير - أن أواسيه، أن ألفت نظره بحركات خفيفة الظل أو بكلمات ضاحكة لكى يفرد وجهه

ويبتسم. ولم أكن أدرك وقتها أنه سابح فى ملكوت الله يستفتيه وسيلة تمكنه من الوفاء بثمن الطحين؛ إنما كنت أشعر بأن فى الأمر شيئًا غير طبيعى، حينما يقع بصرى على أمى ـ تلك الفتاة الغريرة التى هرمت على غير أوان ـ فأجدها مقعية فى ركن بعيد، منكبة على نفسها ودموعها تهطل بغزارة؛ فأعرف بالسليقة أن المشهد المأساوى الذى يحدث فى بيتنا كل أسبوعين قد صار وشيك الحدوث، سيثور أبى ويفقد أعصابه ويجدف فى حق الله والسماوات العليا، سيقسم بأغلظ الأيمان أنه لا يحتكم على مليم، وأنه لو مات اللحظة ـ وهو أمل طالما تمناه ـ فلن يجدوا فى حوزته ثمن الكفن.

وستلطم أمى على خديها، وتلعن الخلف وسنينه، والدنيا والدين، وستتركنا وتطفش إلى حيث لا يعرف مكانها أحد. لكنها لن تفعل مطلقًا. ويقول أبى: «روحى فى داهية انتى وعيالك»؛ لكنه لا يعنيها أبداً. ولابد أن يهب واقفاً ويترك البيت عند أذان العصر، فلا يعود إلا آخر الليل. وفى الصباح تنفرج الأسارير قليلاً، ولا أجد أمى فى الفراش، فأعرف أنها بكرت بالذهاب إلى مخزن لتشترى القمح والأرز للطحين.

أبى، مع ذلك، لم يكن عاطلاً وإن حاصرته الأزمات. وكان لابد لى أن أحترمه عظيم الاحترام؛ إذ ها هو ذا، وهو على مشارف الثمانين من عمره، يستيقظ فجر كل يوم، ليصلى الفجر حاضراً، ويشرب الشاى، ويحمل الحقيبة والشمسية ويتكل على الله، يمشى على قدميه ما يقرب من عشرة كيلو مترات ليصل إلى محطة السكة الحديد التى سيركب منها القطار إلى مدينة قلينا المركز على مسافة محطتين، ليمارس عملاً كريماً ابتدعه لنفسه. الناس فى قريتنا لهم فى المدينة مصالح ومشاكل وقضايا مع الحكومة ومع بعضهم البعض، ولايعرفون شيئاً عن الإجراءات القانونية: كيفية رفع دعوى فى المحكمة، كيفية التسجيل فى الشهر العقارى، كيفية التفاهم مع مصلحة الضرائب، كيفية استخراج شهادة الميلاد.. فكأن ينوب عنهم فى تخليص هذه الأعمال وإنهاء هذه الإجراءات نظير أجر متفق عليه. ثم يعود فى نفس القطار، ليمشى على قدميه نفس المشوار، لا يثنيه حر لاهب ولا مطر دافق، على الرغم من أن بلدتنا عند المطر تتحول بكاملها إلى معجنة، ولاأزال أذكرنى جالساً فى الفصل الدراسى فى البلد، والمدرس مندمج فى الشرح وأنا ذاهب اللُب مبدد الانتباه أتململ فى قلقٍ وبقلب واجفك؛ لأن السماء قد اكفهرت فجأة وأرعدت السحب وألقت على الأرض فتافيت النار وسيول المطر، وصورة أبى وهو على الطريق الزراعى لا تفارق عينى.

فى البداية، شجعنى أبى على الدراسة؛ لكن الظروف حين لم تنذر بتحسن فى الأحوال على المدى القريب، رأيت من الأوفق والرحمة به أن أختصر مشوار التعليم، فالتحقت بمعهد المعلمين العام، وأن أعفيه من متطلبات الدراسة فى البندر؛ حيث الأمر محتاج لمسكن وملبس ومأكل ومواصلات. وهنا، دخلت إحدى التجارب المهمة جداً فى حياتى: أعنى الالتحاق بعمال التراحيل نفراً من الأنفار؛ حيث يشحننا المقاول فى جرارات تحملنا إلى بلدان بعيدة لنشتغل فى أراضى الوسايا والتفاتيش، فى مقاومة دودة القطن، فى نقاوة الأرز وشتله، فى العريق، فى تطهير المصارف، فى حصاد القمح، جمع القطن، ضم الأرز.. إلخ. وقد أثمرت هذه التجربة روايتين هما: «السنيورة» و«الأوباش»، وبعض قصص قصيرة، ولاتزال جعبتها تحفل بكثير من الأعمال.

أول ما تعلمته من هذه التجربة ـ فضلاً عن الاحتكاك بنماذج لا حصر لها من البشر أعطتنى كل خبراتها وتجاربها وأحلامها وهمومها ـ هو أن أبى ليس البطل الوحيد فى الحياة، وأن قصته يمكن تأجيلها أمام هذا الكم الهائل من الروايات الحية، والمآسى الإنسانية الفادحة. لقد تضاءلت قضيتى وذابت فى قضية كبيرة جداً يشخصها هذا الجمع الهائل من التعساء المطحونين الذين يدفعون من عرقهم ودمائهم ونور أبصارهم ثمن الرفاهية لفئات من الناس لا ينالون منهم حتى حسن المعاملة. إن وضعهم كما خبرته يمكن أن يلخص الوضع البشرى كله على الكرة الأرضية.

من هؤلاء، تعلمت الفولكلور المصرى كله، المواويل الحمراء والخضراء، البكائيات، أغنيات العمل المتعددة بتعدد الأعمال من حرث وبذر ورى وحصاد، وأغانى الأفراح والخطْبة والطهور والمهد والصباحية، الحواديت المسلية الحكيمة المفحمة، الغناء الشجى المليء بالمشاعر، الضرب على السلامية والناى والأرغول والرباب، الألعاب الجماعية ـ الحركية منها والذهنية ـ الألغاز المسبوكة سبكاً فنياً معجزاً، الأمثال، الصيغ المتشابهة الأحرف المعقدة التراكيب تكون رجلاً بحق لو قلتها سبع مرات متواصلة. كل بلدان مصر كانت حاضرة فى المخيمات أو الأحواش التى تأوينا سواد الليل؛ القيم الإنسانية العظيمة التى توقظها فى النفوس مشاعر الغربة حيث يتحول كل واحد إلى طبيب يداوى جراح الآخر ويواسيه ويعاونه.

تعلمت من مجتمع عمال التراحيل شيئاً خطيراً جداً؛ ذلك أن المدخل الوحيد لقلب شخص منهم، والمضمون التأثير بلا

منازع، هو أن تحكى له طرفًا من قصة حياتك، وكلما كنت صادقًا وصافيًا قوى تأثيرك عليه؛ الدليل القاطع على أنك أثرت فيه حقًا، هو أنه - بدوره - سيحكى لك طرفًا وربما أطرافًا من حياته، وسيجتهد فى أن يكون أشد منك صدقًا وصفاءً، سيحكى لك عن أدق المشاعر. هنا - فحسب - تنعقد بينكما الصداقة المتينة، فاختلاط الحكايا كاختلاط الدم بالدم يجعل من الغرباء إخوة وأشقاء. من هنا، دخلتنى موهبة البوح، واكتساح الحواجز أيًا كانت حتى تتدفق المشاعر والمكاشفات على سجيتها. لقد حكيت للآلاف، آلافًا من أطراف حياتى، وتلقيت الملايين من أطراف حياتهم. تعلمت منهم فن الحكى نفسه، الحكى المصرى الصرف، الذى يصل إلى أعظم تجلياته عند العامة؛ حيث تتمثل فيه خصائص الشخصية المصرية القُح. ذلك الفن الذى تجلى فى النكتة المصرية المحبوكة المسبوكة التى لو انتبه إليها كتابنا - كما انتبه يوسف إدريس - لأصبح لدينا مئات من يوسف إدريس خبراء بفن «التيمة»، أو الفكرة الكبيرة المنصهرة فى برشامة، كلمة ورد غطاها. نحن شعب حكاء بطبعه، ومن أراد فنون الحكى البارعة فليلتمسها عند العامة الذين لم تفسدهم الثقافة بالحذلقة. إننا شعب لديه مثل شائع يقول: «كدب مساوى.. ولاحقيقة ملخبطة». هذا المثل لا يصدر إلا عن عقلية عريقة فى فن الحكى، ذات أنس ودفء ومودة. وهو مثل يلخص العملية الفنية برمتها، إنه مفتاح الكتابة الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية. ذلك أن الكاتب قد يملك الحقيقة باحتوائه على تجربة جليلة تستحق الإفضاء بها، ولكنه قد لايكون مقنعًا للقارئ، بل قد يستهجنها القارئ ويعتبرها كذبًا فى كذب؛ لا لشيء إلا لأن الكاتب كان مضطربًا فى نقلها، غير ملم بفنون الحكى؛ وفنون الحكى كلها تنحصر فى تحويل المعلوم والمعروف إلى إحساس مدرك؛ فى الدخول تحت جلود الآخرين والإحساس بصدق معاناتهم ومشاعرهم ثم يتلبسها وتتلبسه فكأنها جزء منه وكأنه وعاء لعصيرها. إن الكذب، هنا، هو أنك تنتحل صفات الآخرين وتحكى بلسانهم أو تحكى نيابة عنهم؛ ولك الحق فى ذلك طبقًا لمعنى المثل، ولا غضاضة فى أن تفعل، ولكن بشرط أن تكون متسقًا مقنعًا فى ترتيب الأشياء ووضع محكم لمرورها. حينئذ، يصبح الكذب صدقًا بالحقيقة الفنية الناضجة؛ فى حين تصبح الحقيقة كذبًا صراحًا لمجرد أنك قد تتعثر فى التعبير عنها؛ وأنت قد تكون بريئًا وصاحب حق لكنك إن تلجلجت أمام القاضى وعجزت عن التعبير المستقيم المنضبط فلابد أن يتشكك فيك ويحكم عليك. نعم.. كذب مساوى.. ولاحقيقة ملخبطة. ألا ترون أنه مبدأ فنى صميم؟.. أنا شخصيًا أراه كذلك.

إنما أطرف ما تعلمته من مجتمع عمال التراحيل قد تم على النحو التالى: بما أننى كنت تلميذًا لبقًا أجيد القراءة والكتابة، وأحمل فى قفة الزوادة بعض كتب وكراسة وقلم رصاص وآخر كوبيًا؛ فقد كان الأنفار من كبار السن يلجئون لى فى كتابة خطابات لذويهم، يبلغونهم فيها عن أشياء، ويستفهمون عن أشياء. ودائمًا أبدا كان الخطاب يتحول إلى مؤتمر فيه أطراف عديدة، ومشهدٍ غاية فى الطرافة. يقول لى صاحب الخطاب: أريد أن تدبج لى خطابًا لأخى أو ابنى أو صهرى تقول فيه كذا وكيت (كذا وكيت هذه يعنى حكاية طويلة مليئة بالتفاصيل والأسماء والأرقام والتواريخ والأماكن والأزمنة). وحين أخبره أننى قد فهمت واستوعبت يقول: ماشى، ولكن لاتنسى كذا وكيت، ويعيد حكى ما سبق أن حكاه منذ برهة ضاغطًا بلسانه على بعض الكلمات كأنه يتوقع أنى سأكتب اللهجة التى نطقها بها كما نطقها بالضبط. ما أكاد أسطر نصف الصفحة حتى يبتدرنى قائلاً: اقرأ لى ما كتبت. فأقرأ: حضرة المحترم الأخ العزيز فلان الفلانى أدامه الله وأبقاه.. بعد تقديم واجبات الاحترام أعرفك يا أخى العزيز. وهنا، أفاجأ بصرخة احتجاج حادة ضيقة الخلق غاضبة؛ ثم يشوح قائلاً فى تأنيب وتبكيت وأسف: «يا أخينا.. بزمتك أنا قلت ده؟». فأتوقف مخضوضًا، أتلعثم قائلاً: «أنا لم أقل شيئًا بعد.. هذه هى افتتاحية الخطاب»، فيصرخ قائلاً: «أنا مالى ومال الفتحتاحية دى.. إنت مش لسه قايل حضرة المحترم أخى العزيز؟.. مين قال إن أنا عايز أسميه حضرة المحترم أخى العزيز؟!. أقول: هكذا يجب أن يبدأ الخطاب، ومن الذوق أن.. فيقاطعنى يائسًا من غبائى: « يا سيدى أنا قليل الذوق.. إنت شريكى.. إنت لمؤاخذة تكتب اللى يطلع من بقى.. اكتب: فلان الفلانى.. كده حاف من غير حضرة المحترم.. كتبت؟.. حلو كده.. يا كلب يا ابن الكلب يا ضلالى.. يا لامه.. إنت ازاى تاكل حق مراتى فى الورث بتاع أبوها لحد النهارده؟! عشان مانى متغرب على طول منتاش لاقى راجل يقف قصادك؟!». أضطر صاغرًا إلى محاولة صياغة ما يقول على نحو يقبله ذوقى باعتبارى الكاتب صاحب الخط. ثم يقول: «اقرأ لى كده». فاقرأ: فلان الفلانى.. يا أيها الجرو الأجرب يا أخ الضلال كيف تسول لك نفسك بأن تحرم زوجتى من نصيبها فى ...».

وهنا، ينتفض صاحبنا واقفًا منفسًا عن سورة غضبه ثم يصيح بفحيح متحشرج: « أشق الهدوم منك؟.. أنا باكلمك بالعربى.. بالمفتشر.. ترطن لى بالنحوى؟.. يا

جـدع سـيـبك مـن الكـدب والأونطـه.. الكـلام ده مـش بتاعى.. ما اعرفوش».

تكرار هذه المواقف الطريفة لم يطفئ فى ذهنى عبارته: «سيبك من الكدب والأونطه». ولقد فهمت مدلولها بعد سنوات طويلة من الخبرة بأساليب الكتابة. إنها تعنى كل محاولة لتجميل الواقع. إذن، فلكى يستقيم الصدق الفنى فلابد من ابتداع لغة جديدة لا شأن لها بالأساليب الأدبية المتوارثة، وإن استعانت بمفرداتها وخبراتها؛ لغة تحتفظ بسلامتها اللغوية، وقواعدها النحوية والصرفية، تنبع من دراسة لفقه اللغة العربية الغنية الشاعرة، بحيث تكون من الشفافية والمرونة إلى حد يستطيع استشفاف الحياة والناس والمشاعر بصدق ودقة، لغة إن سمعها صاحبنا صاحب الخطاب أيقن أنها لغته، وأن هذا كلامه وتلك مشاعره وأوصافه ونبض قلبه ونفثات صدره؛ لغة قادرة على احتمال البوح وما أثقل حموله وأوسع براحه، وقادرة على المكاشفة بمفردات ضوئية تنفذ من الأستار ولا تفضح العرى؛ لغة فيها زخم الحياة، فيها الحقول والمعامل، والأسواق والمتاجر والقطارات والباصات والحمير والدواب، فيها رائحة التقلية والطعمية والفول أبوزيت حار والليمون والبصل، وزناخة العرق، وشذى الفاكهة، وابتهال المستغيث، وضراعة الأم، ودبيب خطو المرتب، وبطء انصرام الشهر، وزئيط العيال.. إلخ.

أزعم أننى جهدت كثيراً فى البحث عن هذه اللغة، وأشهد أننى قد استقيتها من مصادر إلهام كثيرة: الأمثال الشعبية والمواويل وكل عناصر الفولكلور.. أزجال بيرم التونسى وبديع خيرى ومدرسة الزجل السكندرية، ولغة إبراهيم المازنى ويحيى حقى وعبد الرحمن الشرقاوى وحسين فوزى وفكرى أباظة وعبد العزيز البشرى ويوسف إدريس وأشعار فؤاد حداد وصلاح جاهين. ولكن هذه الروافد كلها لم تكن لتجدى، ما لم تكن الأرض الأساسية قد تكونت من لغة السير الشعبية و«ألف ليلة وليلة» والأشعار الواردة فيها جميعاً. وحتى هذه اللغة نفسها لم تكن لتشكل جديدًا بالنسبة لى ما لم يكن هناك ميزان أقيس عليه وأختبر الأصيل من الدخيل، وأستشعر حلاوة الإيقاع وسلامته. ذلك الميزان كان الكتب التراثية التى شكلت جداراً أساسيًا فى مكتبتى طول حياتى، وأهمها بالنسبة لى كتب الجاحظ والتوحيدى وابن قتيبة والقالى والجرجانى وغيرهم.

بدأت الكتابة فى العام الثالث والخمسين وأنا طالب فى السنة الثانية بمعهد المعلمين فى مدينة دمنهور. كانت تجربة عمال التراحيل قد أتخمتنى وأربكتنى. تلح على خيالى بقوة، ومع ذلك لا أعرف كيف أدخل إليها، ربما لأننى كنت لا أزال جزءا من داخلها مغموراً فى التجربة. إنما الغريب حقاً، والذى لم أجد له تفسيراً حتى الآن، أن الشعر كان يشدنى إليه بشكل لا يقاوم؛ ربما لأننى كنت أجد فيه استجابة سريعة لما يعترينى من أحوال شبه صوفية غامضة، تتذبذب كثيرًا بين الإلحاد المطلق والإيمان المفرط. وفى الحالين لم أكن أجد سوى الشعر ملاذاً أفضى إليه بكل ما يساورنى لعلنى أستكشف حقيقة الأمر. وكنت أحفظ ما لا حصر له من الأبيات، من المعلقات إلى إبراهيم ناجى وعلى محمود طه والشابى ومحمود حسن إسماعيل. وكان أبى قد علمنى طريقة مبتكرة أستعيض بها عن التفعيلات فى وزن القصائد، وقد تمرست عليها فى كتابة عدد هائل من الأغنيات ملأت بها كُراسات المدرسة الابتدائية.

من حسن الحظ أن أستاذ اللغة العربية فى المعهد كان مدمناً للقراءة، طويلاً يحدثنا عن محمود تيمور وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب متفاخراً بالاسمين الأخيرين؛ لأنهما من مدينة دمنهور. وهو الذى نبه علينا بضرورة قراءة توفيق الحكيم وطه حسين والعقاد والمازنى وهيكل وأحمد حسن الزيات وسلامة موسى. وكنت ألقى عليه بعض أشعارى، فيبدى إعجابه بها لكنه ينصحنى بالاتجاه إلى القصة؛ لأن أبرز ما فى أشعارى هو الخيط القصصى المتنامى. والواقع أن هذه الملاحظة كانت تواجهنى من كل من يستمع لأشعارى. والغريب أننى بعد أن اقتنعت وبدأت أكتب القصة القصيرة كنت أفاجأ دائمًا بأن القصة كلها من أولها لآخرها موزونة على بحر من البحور الشعرية، دون أن أقصد. ولقد عانيت كثيراً جداً من سيطرة الميزان الشعرى على كتابتى النثرية. ولكننى حرصت على تسجيل هذه التجربة المهمة بالنسبة لمسيرتى الكتابية، فنشرت قصصًا عدة من هذه الفصيلة الموزونة، فى ملحق المساء وفى الأديب البيروتية وفى مجلة الثقافة، ثم انتخبت مجموعة منها ضممتها لرواية السنيورة؛ لأنها كانت من نفس نسيج الرواية. والحق، فإن النزعة الوزنية لم تفارقنى حتى الآن، لكنها تعترينى على الرغم من حالة الانفعال الشديد عند الكتابة، حيث أفاجأ بوجود مناطق كثيرة فى رواياتى تكاد تكون قصائد تفعيلية كاملة؛ أحياناً أشطبها؛ وأحياناً أجدها أشبه بالتقاسيم أو العزف المنفرد كتنويع على اللحن الأصلى؛ فإن وجدت أن الموقف يحتملها، وأنها يمكن أن تسهم فى إضاءته تركتها، لكننى فى معظم الأحيان أرانى إلى الشطب أميل.

بدأ عشقى للرواية بقراءة «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«شجرة البؤس» و«دعاء الكروان» و«الحب الضائع» لطه حسين، و«بعد الغروب» و«شجرة اللبلاب» لمحمد عبد الحليم عبد الله، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقى، ثم توج العشق بقراءة رواية «أنا الشعب» لمحمد فريد أبو حديد التى كانت مقررة علينا فى معهد المعلمين؛ لأنها تحكى كيف كان قيام الثورة ضرورياً لإنقاذ مصر من ضياع محقق، وأما بالنسبة للقصة القصيرة، فقد كانت قراءاتى فيها واسعة، وكنت مفتوناً بسعد مكاوى وعبد الرحمن الخميسى ويوسف جوهر وأمين يوسف غراب وإبراهيم الوردانى ومحمود البدوى ومحمود تيمور ويحيى حقى، إلى أن فوجئنا فى المعهد ذات يوم بأستاذ جديد للغة العربية يدخل علينا، كان شاباً فى عمر قريب من عمرنا. أمضى الحصة الأولى فى تعريفنا بنفسه والتعرف علينا، فإذا هو شاعر تخرج حديثًا فى دفعة صلاح عبد الصبور. سألنا عن الذين يحبون الشعر والقصة، فوقفت أنا وزميلين من هواة القصة القصيرة. لمن تقرءون؟ قلنا لفلان وفلان. ولمن تقرءون الشعر الحديث؟ قلنا لفلان وفلان. فنصحنا بقراءة قاص جديد اسمه يوسف إدريس وآخر اسمه محمود السعدنى، وبقراءة شاعر جديد اسمه صلاح عبدالصبور، وبقراءة روائى كبير اسمه نجيب محفوظ، تعاونا جميعًا فى البحث عن أعمال هؤلاء وقرأناها بشغف، فإذا بكل قناعاتى السابقة تنقلب رأسًا على عقب، وإذا بى أجد أن مناطق كثيرة قد انفتحت أمامى. ولم أنج من تأثير هؤلاء حتى الآن، والواقع أنى لا أريد أن أنجو من هذا التأثير.

كان هذا الشاعر الأستاذ هو سعد دعبيس، الأستاذ حاليًا بجامعة القاهرة. وله يرجع الفضل فى إرشادى إلى قهوة المسيرى. ذلك أن سعد دعبيس دمنهورى ويعرف المدينة كلها. ذهبت إلى قهوة المسيرى، فإذا بى بين لفيف كبير من الأدباء والشعراء والنقاد من جميع الأجيال، تتكون منهم جمعية أدباء دمنهور؛ منهم أمين يوسف غراب وإسماعيل الحبروك ومحمد صدقى وسعد دعبيس ومحمد فريد وسعيد فايد وفتحى سعيد وعبد القادر حميدة ورجب البنا وبكر رشوان وعبد المنعم عواد يوسف وحامد الأطمس وغيرهم.

فى قهوة المسيرى، طرحت أمامى جميع القضايا الكبيرة، السياسية والأدبية والفنية والاجتماعية والتاريخية. ندوات المقهى كانت خصيبة مثمرة، تنعقد كل يوم، يكفى أن يحضر واحد ليجلس مع الأستاذ عبد المعطى المسيرى صاحب المقهى وعميد أدباء البحيرة، لتبدأ المناقشة فى أى موضوع من الموضوعات الملحة. وبعد قليل ينضم إليهما الكثيرون، وتتسع دائرة الحوار بشكل مبهر. وفى المساء تقرأ القصص والأشعار ويناقشها الحاضرون باستفاضة. مما وضعنى فى قلب الحدث الثقافى، وأطلعنى على آفاق جديدة لم أكن أعرفها، وفتح لى طرقًا لا أزال أسلكها. وعلى الرغم من أن دراستى فى معهد المعلمين توقفت فى السنة الرابعة، وبمحض اختيارى، فإن التحاقى بمقهى المسيرى كان بمثابة الالتحاق بالجامعة الأدبية، خرجت منها وأنا مؤهل تمامًا لممارسة الكتابة بحيث لا ينتابنى الخجل إذا عرضت كتابتى على أى أحد ليقرأها.

لكننى أردت تغيير نظام الدراسة، أن أحصل على الثانوية العامة ثم ألتحق بالجامعة، ورأيت أن مدينة الإسكندرية، يمكن أن تتيح لى عملاً أنفق منه على الدراسة، فإذا بى أرحل إليها، وإذا بى أضيع تماماً فى شوارعها، عملت فى الفابريقات ومصانع الكبريت، وبائعًا سريحًا فى عربات المترو والباص. وسكنت مع ثلاثة من الطلاب فى آداب الإسكندرية، أحدهم طالب بقسم الفلسفة والاجتماع، والثانى بقسم اللغة العربية واللغات الشرقية، والثالث بقسم التاريخ. كنت الوحيد الذى يملك وقته، فأظل طول النهار أقرأ فى كتبهم الدراسية. فأصبحوا يستعينون بى فى مراجعة دروسهم، فكنت كأننى أستعد للامتحان بدلاً منهم فى الأقسام الثلاثة. وأما ما استفدته من هذه التجربة ومن وجودى فى الإسكندرية، فذلك ما يحتاج لفصل جديد أتمنى أن أسجله فى غير هذه العجالة الخاطفة.





الموروث الشعبى والمسرح

مشوار بلا نهاية

درويش الأسيوطى

أسيوط ـ ديسمبر ٢٠٠٥

مقدمة ضرورية

«لاشك أن استلهام مواد الفولكلور أو التراث الشعبى القومى يساعد على نشر الوعى القومى بثقافة الأمة. ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن فى قطاعاته المختلفة.. كما أن استلهام العناصر الفولكلورية أو استخدامها فى أعمال محدثة يعطى للحديث أصالة وبعداً تاريخياً.. ولكن يجب أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزاً للخصائص القومية الإنسانية محافظاً فى الوقت نفسه على أصالة الإبداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تزييف وأن يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص»(١).

ويرى المخرج عبد الرحمن الشافعي: «أن استلهام التراث بالدرجة الأولى عمل الكاتب صاحب الرؤية الذى يتعامل مع عنصر من عناصر التراث الشعبى، مع قيمه، أما التوظيف، فهو شاغل المخرج داخل العرض من أجل وحدة فنية»(٢).

فى الوقت الذى يرى فيه البعض أن العودة إلى المنابع التراثية ردة ثقافية تعكس قلق المبدع العربى وتمزقه، وأن الرجوع إلى الأشكال الشعبية هو نوع من الهروب السلبى يكشف عجز المبدع عن التعامل مع تناقضات الواقع بشكل مباشر، يرى البعض الآخر أن هناك ضرورة ملحة للعودة لتسجيل الملاحم والسير من خلال الرؤية الدرامية الحقيقية، ومن خلال الذهنية العربية الإسلامية بخصوصيتها غير الأوروبية، مع الاستفادة من خصائص ومحصلات التقنيات الغربية المعاصرة.

فمن الخطأ ـ عند استلهام تلك السير والملاحم ـ إخضاعها عند التنفيذ للمسرح السائد «النمط الأوروبى»، بل يجب أن نخرج من أسر تلك الكذبة الكبرى التى تقول بأن للمسرح وجه واحد فى العالم كله ولون وحيد هو اللون الأوروبى. ولقد رفع الدكتور يوسف إدريس فى وجه تلك الكذبة مقولته الشهيرة: «إن كل مسرح مصرى لا يتطور من السامر الشعبى وافد ودخيل ولا مستقبل له».

ويرى الدكتور على الراعى: «أن أول الطريق وآخره أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقاً، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحى فى المحل الأول، بل نعتبره امتداداً فى الحاضر لروافد فنية أو حكائية أو تمثيلية بدأت من قرون وقوبلت بما لا تستحق من احتقار روافد اعتمدت الفرجة أساساً، وتوجهت إلى الشعب أولاً وأخيراً، واعترفت به سيداً وأميراً ومالكاً للعرض وممولاً له. ثم سعت إلى جانب إمتاعه والترفيه عنه إلى تهذيبه ونصحه أيضاً... وإلى إشاعة الأمل فى نفوس أبنائه»(٣).

وسواء أسمينا ما لدينا بالظواهر المسرحية أو الروافد المسرحية، فإننى على ثقة من أن لدينا مسرحًا له حضوره التاريخى، ولكنه ليس بالضرورة هو اللون الغربى المعروف كما كان للصين مسرحها ولليابان مسرحها. فلنسأل أنفسنا ذلك السؤال المبدئى: مـا حقيقة المسرح؟ الحقيقة لكى يوجد المسرح لابد من وجود «شخص» يؤدى أمـام المتفرج دوراً يرتبط بحـدث، ويطرح ذلك الأداء أو العـرض تيـاراً فكرياً وشعورياً يربط بين المبدع والمتلقى. أليس هذا ما وجدناه وإن اختلفنا حول تسميته.

وقد حاول الدكتورعصام الدين أبو العلا تلخيص ملامح المسرح العربى القديم ويرى أنها تتمثل فى(٤):

أولاً: عنصر المشخص فى المسرح العربى القديم يحمل مهاماً جسيمة فى أدائه التمثيلى؛ لأنه يؤدى أكثر من شخصية فى العرض. لذا فإنه يحتاج إلى مهارة فى الصوت والإيماءة تفوق مهارة الممثل فى المسرح الغربى.

ثانيًا: طبيعة المكان الذى يعرض فيه فنانونا عروضهم فرضت علاقة خاصة بين طرفى الفرجة؛ حيث لا تفصل بين مكان الفرجة ومكان الأداء. وتتمثل محاور هذه العلاقة فى الآتى:

١ ـ تبدأ عروض المسرح العربى القديم بالتوجه المباشر للمتفرج وتنتهى به.

٢ ـ للمتفرج الحق أن يحدد مسار العرض «.. سمعنا يا ريس.. كذا».

٣ ـ يستعرض الفنان من خلال العرض قدرته على المحاكاة، والمتفرج يعى قواعد اللعبة ولا يصدق أن ما يراه حقيقة؛ وإنما يعنى بما يقدم باعتباره لعبة.

٤ ـ يعرض الفنان ما يمس الواقع من هموم وقضايا فى صورة كاريكاتيرية بغرض التعالى عليها والسخرية منها.

٥ ـ أداء المشخص إيحائى لا إيهامى.

٦ ـ وظيفة العرض الإمتاع أولاً والتعليم ثانياً.

٧ ـ معظم عروضنا تنتمى إلى عالم الملهاة ونادراً ما نجد عرضاً مأساوياً.

أعترف بداية أن دخول الموروث موضوعـًا وشكلاً إلى تجربتى المسرحية لم يكن قصداً واعيًا، بمعنى أن تلك المقدمة النظرية التى سقتها لم تكن حاضرة فى ذهنى حين دلفت إلى الكتابة المسرحية. لكنه بالتأكيد لم يكن صدفة مقطوعة الجذور بالتكوين الثقافى.

فعندما كنت فى العاشرة تقريبًا، ذهبت مع خالة لى، لم تكن قد تزوجت بعد، إلى واحد من أفراح قريتى «الهمامية»، وهى قرية لمن لا يعرفها تكاد لا تعد فى الأرض لكنها تقف على تاريخ يمتد عبر آلاف السنين إلى ما قبل عصر الأسرات المصرية. حملتنى خالتى على كتفها ووقفت تتفرج على «أبوعجور».

ولم يكن أبوعجور ـ وهذا ما أدركته فيما بعد ـ غير عرض مسرحى شعبى قصير. أو فصل مسرحى، قدمه ثلاثة رجال، لعب أحدهم دور المرأة زوجة الفلاح المصرى «أبو عجور» الذى أفقره المماليك والأتراك حتى أنه لم يعد يملك من حطام الدنيا غير زوجة خشنة المظهر مخلصة لزوجها على فقره، وآلة إخصاب فى حجم «القثاء» يخفيها تحت ملابسه. ودار العرض حول محاولة الباشا التركى الاستيلاء على الزوجة ومحاولة الفلاح الدفاع عن عرضه بعيداً عن القوة الجسدية التى لا يملكها. وانتهى العرض بانتصار الفلاح المصرى بالحيلة والتعاون مع زوجته على الباشا الظالم.

تسربت هذه المسرحية إلى أعمالى المبكرة التى كتبتها فى أوائل الثمانينيات من القرن العشرين، مثل «طاقة الهوا»، لكن المسرح الشعبى شكل بالتأكيد رافداً مهمًا فى كتاباتى المسرحية، لكنه لم يكن الرافد الشعبى الوحيد. فقد عشت معظم حياتى بين أناس يحفظون السيرة الشعبية كما يحفظون السورة من القرآن، واختزنت ملايين الأبيات التى تغنى بها أطفال قريتى فى ألعابهم، ورقصت على إيقاعها البنات، وعددت بها النساء محاسن موتانا، وهام بها المنشدون فى الأذكار. وكم تسللت مرتعشًا أتابع الزار الذى تقيمه جارة لنا أو قريبة، أو أتابع طقسًا سحرياً «كحلب النجوم» أو «ربط العريس» أو «تربة» عضة الكلب المسعور. لذلك لم يكن غريبًا أن يكون العمل الثانى بعد «بير الشفا» هو «فى انتظار آدم» والذى يستوحى من خلال حيلة المزج بين الواقع والحلم شخصية «الملك معروف»، تأكيداً على قيمة العدل وحرية الاختيار التى حكمت سيرة «الملك معروف سيد الأحكام». وكانت الفكرة تلح على عقب نقض التجربة الناصرية فى تلك المرحلة.

وقد قدمت التجربة فى مواقع عدة بعد أن قدمها حسن الوزير فى منفلوط بأسيوط. وقد شهدت بنفسى مدى التجاوب بين شباب الجامعة والتجربة المسرحية.

وتعقيبًا على معاهدة «كامب ديفيد» والتى رأيت فيها تمهيداً لدخول الصهاينة إلى البيت العربى، قارنت بين دور «الرئيس السادات» فى هذا التمهيد، ودور «العلام» فى التمهيد لاحتلال تونس من قبل قبائل بنى هلال. ورغم مخالفة الطرح الذى طرحته من خلال مسرحيتى «الزعيمة ست الغرب» للمزاج الشعبى العام [فى منطقتى]، الذى يحب أبو زيد الهلالى، ويرى أن كل ما يفعله هو الحق. فقد رأيت السيرة بمنطق آخر، يتفق مع منطق قطاع مهم من الشعب، من كانوا يتشيعون «لخليفة الزناتى» البطل الذى دافع عن عرش تونس ضد الأغراب. فمنطقى يقول إن أبو زيد الهلالى غاصب، وأن مساندة العلام له خيانة للوطن، وأن ما قامت به «الزعيمة ست الغرب» شقيقة الزناتى خليفة من تجميع لأمراء زناته تحت راية تحرير الأرض، هى عين ما أود طرحه فى مواجهة تحالف «علام / أبوزيد» أو «السادات / بيجن». وقد رفضت لجنة القراءة بالمسرح الحديث النص، لكنها قدمت فى العام نفسه ١٩٨٦ فى منيا القمح بالشرقية فى إطار نشاط الثقافة الجماهيرية، بل إن أحد لجنة القراءة، وهو للأسف كاتب مسرحى مغمور وصف التجربة بأنها تنتمى إلى مسرح الحقد!!

تسبق هذه التجربة تجربة أخرى لم تقدم حتى الآن هى فى «صحة التاريخ» والتى بنيتها على سيرة «ذات الهمة». أو أم عبد الوهاب والصراع الذى دار بين «محمد البطال» وعقبة السليمى. وتطرح المسرحية فكرة أن مواجهة الفساد الخارجى «الاحتلال» لا ينجح دون مواجهة الفساد الداخلى. لقد بدأت كتابة هذا العمل فى حقبة السبعينيات ولم يكتمل إلا فى بداية الثمانينيات.

حاولت فى تلك الأعمال أن ألتزم إلى حد كبير بقواعد الكتابة الكلاسيكية «الغربية» من حيث البنية الفنية وتنمية الأحداث دون محاولة جادة للخروج على الشكل الغربى والاستفادة من وسائط التعبير الشعبية. ولم تكن التجربة رغم نجاحها محققة لطموحى الفنى.

فى عام ١٩٩٤ كنا فى فرقة أسيوط المسرحية نستعد لعمل مسرحى، وكنت ـ ولا أزال ـ مغرماً بأعمال محفوظ عبد الرحمن. وعلى وجه الخصوص مسرحيته «حفلة على الخازوق»، فجأة قفز إلى ذهنى أبو عجور متخطياً أربعين عاماً من العمر والخبرة، سألت نفسى: ماذا لو قدم أبو عجور هذه الحفلة؟!!

وكانت الإجابة هى مسرحية «حفلة أبوعجور» محاكاة تهكمية لنص محفوظ عبد الرحمن. وقد شجعتنى الحفاوة التى قوبلت بها أبوعجور على تقديم التنويع على صيغة أبو عجور فكتبت «للخلف دور يا أبوعجور» و«أبوعجور سلطان حاير» محاكاة لنص توفيق الحكيم، وقد صدرت تلك النصوص الثلاث معاً فى كتاب واحد عن سلسلة نصوص مسرحية باسم «من فصول أبوعجور»(٥)، ثم كتبت يا «وزير» وأخيراً «أبو عجور وديدمونة» وهى محاكاة لنص شكسبير «عطيل». وقد اجتهدت أن أرصد طريقة عرض الفنان الشعبى لعرضه وتقسيمه له.

أما «نعيمة» أو حسن ونعيمة، فهى من المشروعات المسرحية التى أجلتها الظروف طويلاً، وجاءت نصاً شعرياً بالعامية المصرية كلها. وأكدت على مجموعة القيم المعنى بها الفنان الشعبى فى الموال المعروف.

فى آخر تجربة نشرتها بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ وهى «كيد البسوس»(٦)، عدت مرة أخرى لسيرة الزير سالم، لأمزجها هذه المرة بصيغة أبوعجور وبين جدية الشاعر الشعبى وطريقة أبوعجور الفجة فى التشخيص يتداخل الغناء مع الرقص مع التشخيص يبرز السؤال حول الفتنة الخارجية ودورها فى تقسيم العرب إلى أعراب وإشعال الحروب بينهم.

والآن تقتحمنى ملحمة شرقية أخرى هى ملحمة جلجامش.. وقد أنتجت لدى نصاً مسرحياً للكبار «انهض يا جلجامش»، ثم نص آخر للناشئة هو «خمبابا عفريت الغابة»، ولا أدرى على أى شطوط الموروث الشعبى ترسو سفينة الكتابة المسرحية بعد ذلك.

بدايات وصور

من الغريب أن تبدأ علاقتى بفنون المسرح بـ «شكسبير» تلك القمة الدرامية الشامخة، وأنا ما أزال أجهل كل شىء، مجرد طفل حاف فى المرحلة الإلزامية. ومع نص من أكثر نصوصه شهرة «تاجر البندقية» ومع شخصية «شيلوك» اليهودى الغنى البخيل. ومنذ كنت فى العاشرة لا تزال الجملة الخالدة «لن أتنازل عن حقى ولو قطعت رقبتى».. ترن فى سمعى.

البداية مع مدرسين مغتربين فى قرية يتحمل أهلها العيش فيها بالكاد، فكيف بفتى جاء من المنصورة أو من الفيوم

أو غيرهما من البقاع التى كانت ـ ولا تزال ـ أكثر ثراءً وأخذاً بأسباب التحضر. وشغلاً لأوقات الفراغ الواسعة قررا أن يعدا حفلاً مسرحياً بالمدرسة واختارا نصين: تاجر البندقية «مشهد المحاكمة»، ومشهد يسمى «على ضفاف اليرموك» وهو مشهد مدرسى مقرر، ولعبت فيه دور عكرمة بن أبى جهل.

لكن العلاقة بفنون الأداء، والأداء الشعبى على وجه التحديد كانت أكثر غوراً وأقدم تاريخاً. فمنذ خرجت إلى دروب قريتى ورحباتها «الرهبة أو الرحبة المكان المتسع بين بيوت الحى» حيث تعج بالمتسولين والمداحين والباعة الجائلين. ويضاف إلى هؤلاء فى مواسم الحصاد وجمع المحاصيل «الكشاكون» أو «أبو كشك»، وهم فصيل من فصائل المتسولين، يبتز الفلاحين بالمُدح والقدح، من أعطاهم مدحوه ومن امتنع بخلاً أو فقراً شهروا به بين القبائل والعائلات والقرى الأخرى. ولما كان أهلنا فى القرية لا يمتلكون من حطام الدنيا غير حسن السمعة وأنفة غير مبررة، فإنهم يخشون ألسنة الكشاكين الحداد فيعطونهم ما يطلبون.

لا تزال صورة «شايل الحملة» بعصاه الطويلة وقد علقت بها نساء القرية القصاصات الملونة من ثيابهن أو أربطة الرأس «الحردة» والكثير من الأحجبة والتعاويذ، تلح على ذهنى، وكان النساء يعتقدن أنه ينوب عنهن فى تحمل أذى الجن والقرائن فى مقابل حصوله على بعض حبوب الذرة أو البلح أو الخبز المعروف بالبتاو. وأحياناً يحصل على رغيف من القمح، وعندها يصير محط حسدى شخصياً وأقرانى بالطبع. فقد كان خبز القمح من العملات الصعبة فى قريتى. وقد كان حامل الحملة يتكلم ويتصرف بصورة غريبة وكأن جن الأرض قد اجتمعت حوله.

صورة أخرى تلح على ذهنى: صورة أبو حجر، وهو شاب عار الصدر تبرز عضلات صدره كأبطال كمال الأجسام، يحمل حجراً يدق به على عضلات صدره، وكان الحجر حين يرتطم بعضلات الشاب يصدر صوتاً ممتزجًا بآهة مفتعلة يذيب قلوب العذارى، بل والنساء العجائز أيضًا. فيعطونه لكى يتوقف عن تعذيب نفسه. ولم أكتشف الخدعة إلا بعد سنوات وسنوات. وما أزال أذكر تهديده لأهل البيت حينما يتوقف أمام إحدى البوابات:

« إدونى حقى.. لأوقع قلبى..

كريم يا رب...»

أما المداحون من حفظة السير، فيقسمون القرى بينهم ويدخلون القرية كل يوم بسيرة من السير «عنتر وعبلة» «عزيزة ويونس»، «أيوب وناعسة»، «أبو زيد الهلالى»، «السيد البدوى»، «سعد اليتيم»، «ذات الهمة» أو «دالهمة»... إلخ. وكانوا يلقون الأشعار موقعة على الدف أو الطار دون آلات أخرى مصاحبة. وكنت مفتوناً بسيرة «السيد البدوى» الذى ولد بأسنان كاملة على غير العادة، ويعرف من على الباب دون أن تفتح أمه الباب وهو راقد على حجرها. ولم تستطع فاطمة بنت برى أن تسلبه شريته ككل أصحاب «الشرب» من الصوفية الكبار. ولما كان المداح يتوقف أمام كل باب، ويلقى بمقطع من السيرة أو القصة، ويستكمله أمام الأبواب الأخرى، كان على مثلى من يرغب فى استظهار القصة أن يدور خلف المداح طوال النهار، وفى العادة يختتم اليوم بالنسبة لى بعلقة يعقبها وضع قدر من عجينة الحناء لتمتص أثر الشمس من رأسى، ولكنها لم تمتص قط نصوص السير التى استمعت إليها.

وللمتسولين المجاهرين بالتسول غناء يؤدى بحرفية تستخرج المدامع من العيون والآهات من الصدور وتفتت قلوب النساء والرجال أيضاً.

مساء القرية ممتع، برغم خشونة كل شىء حولك، فإن كنت صبيًا صغيراً أو بنتًا، فأنت مدعو إلى جلسة الثرثرة النسوية الليلية، والتى تنعقد فى درب جانبى أو مدخل «البوابة الكبيرة» للعائلة، فمنازل كل عائلة تغلق دربها بوابة خاصة. وعادة ما تنتهى جلسات الثرثرة والنميمة بعد أن تشبع النساء مسكاً للسيرة إلى الخوض فى الحياة وطرائق الطبخ وصناعة الجبن والكشك والحلوى التى لا تصنع للتلذذ بأكلها بل لأغراض نسوية، ثم يأتى دور الحواديت والقصص الشعبية. وفى العادة يتم اكتشاف الموهبة فى القص من خلال التجربة، وللمرأة الأمية فى الصعيد ذاكرة جبارة تعى ما تسمع بدقة مدهشة.

«حجاكم الله.. خير إن شاء الله.. كان فيه ملك وما ملك إلا الله........»

وينساب نهر الحكايا الطويل الطويل...

ولأننى يتيم أقيم وأخوتى لدى أخوالى، وليس لى بين الرجال الساهرين فى رهبة أخوالى أب أو عم، فكنت أبقى برفقة أمى بين النساء، حتى اكتشفت النسوة قدرتى على فك رموزهن الجنسية، فتم طردى إلى الرهبة لكن بعد أن امتلأ

رأسى قصصاً وأمثالاً وعديداً وغناء[٧]، وبعد أن تعلمت كيف تتقمص المرأة دور شخصية من تتحدث عنه صوتاً وحركة وكان هذا أو دروس الأداء العملية.

أما الصبيان دون البلوغ أو فوقه بقليل، فيتجمعون فى درب من الدروب المفضية إلى الرهبة يمارسون ألعاباً شعبية متوارثة. وألعاب البنات الصغيرات لا تقل صخباً ومتعة عن ألعاب الصبية. والبنات لا يبتعدن كثيراً عن أنظار الأمهات فتكون ملاعبهن عادة قرب جلسة النساء. والكبيرات منهن من باغتتهن التغيرات الطبيعية فى أجسادهن يلذن بالأمهات سراً والجدات بحثاً عن تفسير لما يحدث لهن، واستعداداً لممارسة دورهن كنساء وأمهات.

فإذا ما بلغ الصبى مبلغ الرجال، فعليه أن يلتحق بمجلس الرجال حيث أنواع أخرى من الفنون. والشعراء هم نجوم سهرات الرجال، ولو غاب الشعراء المحترفون فهناك الهواة. لكن الشاعر المحترف ممثل قدير، يطوح قوس الربابة فتخاله سيفاً، ويدق بقدمه فيثير غباراً يقربنا من رائحة المعارك التى يصفها. وقد تثور المعارك الفعلية بين الفرقاء من المتشيعين لأبطال السيرة. وقد تحل المسابقات الثقافية بالتبارى بالموال وفك رموز المغلق منه، وقد اكتشفت مبكراً قدرتى على فك رموز المواويل والمربعات والأدوار فهجرت ملاعب الصبيان ولزمت جلسات الرجال. وقد شجعنى على ذلك الهجر المبكر، ضعف جسمى وعدم قدرتى على مقارعة الصبيان أندادى فى ألعابهم الخشنة.

أبو عجور... جذر درامى حقيقى

ربما ينكر البعض وصف تلك الظواهر الدرامية بالمسرح، لكننى أزعم أن تلك الظواهر هى التى تفاعلت مع ما قرأت من نصوص وما استوعبت من دراسات عن المسرح لتشكل ملامح تجربتى المسرحية الخاصة، إن جاز الزعم بالخصوصية. وقد أتسامح حيال بعض الظواهر، لكن ظاهرة رأيتها بأم عينى لا يمكن إغفالها، وأعدها مسرحاً مصرياً بكل شروط الفن المسرحى. أعنى بالطبع «أبوعجور».

وأبوعجور فصول مسرحية تقوم على شخصية واحدة أساسية لا تتغير، هى شخصية المهرج الشعبى الذى لا يملك شيئاً سوى آلة إخصاب مبالغ فى تصويرها، وقد بدأت الظاهرة بوجود المهرج فى فترات الاستراحة بين نمر الغوازى، ثم بدأ المهرج يشارك الغازية «الراقصة» اللعب الجنسى أمام الحضور، ثم انفصل المهرج ليقدم ذلك الأداء التشخيصى المعروف باسمه فيما بعد. رأيت فصلاً كاملاً لأبى عجور فى احتفال فى القرية، فى أوائل الخمسينيات، وكانت خالتى الصغرى تحملنى على كتفها لأتمكن من المشاهدة، رأيت ثلاثة يلبسون ملابس الرجال ورجلاً يلبس ملابس النساء. أما أبو عجور، فكان يقوم بدوره شاب يعمل حجاراً، يرتدى فانلة وسروالاً «جمالى»، وعلى رأسه لبدة ممطوطة، وقد لون وجهه بدقيق الذرة وألوان أخرى. وكانت القصة تدور حول التركى الذى جرد الفلاح المصرى من كل شىء، الأرض، والحيوانات، والمحاصيل، ولم يبق للفلاح غير زوجه و«عجورته» التى هى عبارة عن كيس قطنى طويل مبروم، يربطه بطريقة ما حول وسطه، ويخفيه تحت الفانلة، فإذا رفع الفانلة برز العضو منتصباً، فيثير عاصفة حقيقية من الضحك واللعنات غير الجادة من النساء. إنها قواعد اللعبة، هم يعرفون أن ما أمامهم تشخيص، والممثل لا يتخلى عن كيانه الخاص، المختلف والمنفصل عند الضرورة عن الشخصية. المهم يضع أبو عجور وزوجته خطة لاسترجاع كل ما حصل عليه التركى من الفلاح ببعض الحيل النسائية من الزوجة الوفية وبعض الجرأة من الزوج.

قررت أن أشخص أبو عجور، لكن لم أجرؤ على صنع العجورة، استخدمت الصوف والصمغ فى صنع ماكياج كامل لوجهى، لم أر وجهى بالطبع، لكن عندما برزت بين الحصادين فى غيط جدى ذعر كل من بالحصيدة، بل فر كثير منهم وتسمر البعض رعباً، فقد حسبوا أن عفريتاً يسكن القمح ظهر لهم. وعندما تبين الجميع الحقيقة انهال على الطوب ونجوت بصعوبة، لكن فى المساء كنت سعيداً بحديثهم عما فعلت وكيف أخفت رجال الحصيدة، وعلمت أن الطوب الذى انهال على لم يكن عقاباً، بل كان رجماً للشيطان الذى تلبسنى، حتى لا تقل بركة القمح.

مرحلة التأسيس الثقافى

لم تنقطع صلتى بمنتديات القرية طوال فترة الدراسة الابتدائية والإعدادية، لكنها تقلصت حينما ذهبت للدراسة فى القاهرة فى المرحلة الثانوية عام ١٩٦٠. فى القاهرة بدأت أتعرف على المسرح من خلال إعلانات العروض المسرحية ومن خلال الدوريات التى كانت تصدر فى الستينيات. وأذكر أن ملاحق تحمل نصوصاً مسرحية ومسرحيات مطبوعة

لنعمان عاشور، ورشاد رشدى، وألفريد فرج، ومحمود دياب وميخائيل رومان كانت تصل إلى يدى لرخص سعرها، وبالطبع كان توفيق الحكيم نجم الساحة المسرحية. وعرفت طريقى فى القاهرة إلى المكتبات وإلى ترجمات درينى خشبة وسليم الأسيوطى والنصوص المسرحية التى استمتعت بتخيلى لأحداثها. وكان كل ما أطمح إليه أن ألعب بعض الشخصيات التى عشقتها.

وحينما عدت من القاهرة بعد انتهاء الدراسة الثانوية إلى القرية حملت أكثر من ألف كتاب ودورية، كان من بينها القليل من نصوص المسرح المصرى والعالمى، ولم يتيسر لى - ماليًا - أن أشاهد عرضًا مسرحيًا واحداً إلا من خلال التليفزيون.

فى البدارى عملت كاتب حسابات فى بنك التسليف، والبدارى بالمناسبة مسقط رأس الكاتب المسرحى العظيم ميخائيل رومان. وكنت قد بدأت فى نشر بعض قصصى فى الزوايا الأدبية المخصصة للقراء والمبتدئين. لكن المسرح شدنى أكثر من كتابة القصة ومن الشعر فتركت كتابة القصة واتجهت إلى الكتابة المسرحية والقصيدة.

سرقة مسرحية.. اكتشاف موهبة

لم أكن على ثقة أن ما أكتبه يستحق القراءة، ولم يكن فى صعيد مصر فى ذلك الوقت من أعرف اهتمامه بالكتابة للمسرح، فمن السهل ادعاء القصيدة أو انتحالها، ومن السهل الزعم بأن أية حكاية قصة، لكن المسرح شىء آخر لا يسهل فيه الادعاء. لكن لا تصعب سرقته أو انتحاله. ظل الأمر كما هو بالنسبة لى، حتى حلّ علينا أحد المضروبين بسلك الأدب، وصادقنى ضمن من صادق من أدعياء الأدب فى المدينة / القرية. وزارنى فى حجرتى فرأى كراسة عليها اسم لمسرحية من فصل واحد أصر على أخذها معه للقراءة. وفرحت فقد وجدت أخيراً أحد القراء. وحينما أعلنت نتيجة المسابقة الثقافية التى نظمها قصر ثقافة أسيوط عام ١٩٦٧ تقريبًا، سعدت لأن النص المسرحى الذى أعرته قد فاز بالمركز الأول، وإن كان قد سجله باسمه هو. فى العام التالى، تقدمت لنفس المسابقة وحصلت على الجائزة الأولى وكان المحكمون: د. إبراهيم حمادة والناقد فؤاد دوارة، يومها تأكدت أن ما أكتبه للمسرح يستحق أن ينتسب إلى فن الكتابة المسرحية.

شغلتنى الدراسة المنتسبة قليلاً، فالعمل للنهار والليل موزع بين المذاكرة والقراءة ومشاهدة بعض العروض المسرحية الهزيلة فى المدارس أو بعض العروض المتميزة التى تعرض على مسرح قصر ثقافة أسيوط. لكن هذا الانشغال لم يمنعنى من التفكير فى تأليف فرقة مسرحية تجمع أمثالى من المضروبين بالفن المسرحى. وبالفعل، كونت الفرقة فى إطار منظمة الشباب وحينما رأى رئيس المدينة تجمعنا، خاطب مدير الثقافة فأرسل أحد أعضاء الفرقة «محمد أحمد مسعود» ليخرج لنا نصاً لمحمد أبو العلا السلاموني: «أبوزيد فى بلدنا». وكان مجرد وصولنا إلى ليلة العرض يعد إنجازاً، شجعنا فى العام التالى على استقدام مخرج إذاعى «عصمت حمدى» ليقدم نصاً لكاتب شاب - فى وقتها - اسمه وحيد حامد وقمت ببطولة العرض، وحصلت على الجائزة الأولى فى التمثيل فى مهرجان القاهرة عام ١٩٧١ وحصلت على الميدالية الذهبية فى التمثيل «أنا».. ومحمود المليجى وسعاد حسنى !! إذ تصادف تكريمهما فى الليلة نفسها.

توافق العرض الأخير مع قرار بتفرغى للعمل السياسى أمينا للشباب بمركزى البدارى وساحل سليم وترشيحى عضواً بالتنظيم الطليعى «السرى»، وكان التفرغ فرصة لى لممارسة نشاطى الثقافى والفنى، واستمرت الفرقة فى العمل لموسم آخر تشجعت خلاله وقدمت عملاً من تأليفى هو «الغول ٧٣»، وتم عرضه لليلتين ثم أوقف لقيام حرب ٧٣ المجيدة.

ولما انتهت الحرب ظهر وجه النظام الذى لم أتوافق معه فكان على أن أخرج من العمل السياسى، بل من البدارى. فقد حصلت على المؤهل العالى وعلىّ أن أبحث عن موقع آخر للعمل به.

أسيوط.. والمسرح

نقلت إلى أسيوط - لأسباب سياسية - وطلبت إنهاء تفرغى للعمل السياسى بالاتحاد الاشتراكى وتمت الموافقة. ورب ضارة نافعة، فنقلى إلى أسيوط أفادنى فى الامتزاج بشكل أعمق بالحركة الثقافية، وإن كان دخولى فرقة أسيوط المسرحية قد لقى معارضة شديدة من رأس الفرقة «عبد السلام الكريمى» وعبد النبى فرغلى» فقد رأيا فى وجودى خطورة تهدد مركزهما فى الفرقة، ولم يكن فى الحقيقة هذا من بين طموحاتى.

ولم أستقر طويلاً فى أسيوط، فسرعان ما دعيت للخدمة العسكرية عام ١٩٧٤، وقد كانت فترة الخدمة فى القوات

البحرية ضابطاً على الاحتياط فرصة للقراءة والتأمل والتفكير في المستقبل.

في عام ١٩٧٥، صدر أول أعمالي الشعرية عن هيئة الكتاب، في مجموعة شعرية مشتركة تحمل عبء النضال من أجل إصدارها الشاعر الإنسان «محسن الخياط»، وقد رفع صدور هذه المجموعة معنوياتي وتشجعت ودخلت بعض المسابقات وقدمت بعض الأعمال إلى مسرح السامر بالقاهرة، وتكفل محمد سالم بوضعها على الدولاب الشهير بإدارة المسرح.

وقد تمكنت - بعد تركه الإدارة - من إنقاذ بعض تلك النصوص وكان منها «بير الشفا» و«أرض البدري» و«في انتظار آدم»، وهي أعمال أجيزت بعد ترك محمد سالم لإدارة المسرح، وقدمت في الكثير من مواقع الثقافة الجماهيرية، بل قدمت في معظم مراكز الشباب والمسابقات المدرسية في عدد من المواقع والمحافظات.

وعندما عدت إلى أسيوط عقب انتهاء الخدمة العسكرية، حاولت الانتساب إلى فرقة أسيوط المسرحية، وفي ذهني أن هذا الانتساب سيتيح لي فرصة إشباع هوايتي للتمثيل واكتساب الحرفية وتقديم أعمالي من خلالها، لكن ظني خاب بتلك المعارضة القاسية لرءوس الفرقة. وعندما اضطروا إلى الاستعانة بي ممثلاً وشاعراً رفضوا الاعتراف بي ككاتب مسرحي حتى بعد تقديم «بير الشفا» في أكثر من عشرة مواقع في عام واحد.

لهذا فكرنا في تكوين فرقة «فلاحين أسيوط»، ولم يعتمد العرض على شريحة مالية بل لم يمول العرض من قبل قصر الثقافة إلا بعد أن شاهدته لجنة التصعيد وقررت تصعيده لمهرجان المائة ليلة الشهير. وقام العرض المسرحي الأول للفرقة على نص لكاتب من أسيوط هو: درويش الأسيوطي ومخرج من أسيوط هو إبراهيم فؤاد، وملحن من أسيوط هو صفوت عبد المولى «صفوت الأسيوطي»، وصمم الديكور صلاح حسوبة. وقدمت الفرقة أكثر من مائة ليلة عرض في أسيوط وقراها، وهو رقم قياسي حتى الآن.

وقد استفدت كثيراً من تجربة متابعة تحويل نص كتبته إلى عرض مسرحي فقد كشف لي العمل في العرض عن ثغرات درامية لم أكن لأنتبه إليها ولم تكن تخطر لي على بال. وقد اضطررت للدخول ممثلاً ذات ليلة بعد غياب الصديق صلاح حسوبة لظرف ما. وكانت الفرقة تجربة فريدة في الصعيد ولما كانت الفرقة بتكوينها تمتلك قدراً من الاستقلالية، فقد سعت إدارة الثقافة في العام التالي إلى تفريغها من مضمونها بدعوى دعمها وتحويلها إلى فرقة معتمدة فقدمت عرضاً آخر ثم قدمت عرضاً لمركز الطفل ثم تم دمجها في الفرقة الأم وانتهت التجربة.

دورة التأليف والإخراج.. علامة مهمة

في عام ١٩٨٣، طلبت إدارة المسرح من مديرية الثقافة أن توفد مؤلفاً محلياً ومخرجاً محلياً لحضور دورة متخصصة في التأليف والإخراج المسرحي، فلم تجد المديرية سوى المخرج إبراهيم فؤاد، فانتظمنا في الدورة. هناك شعرت أن تعاملي مع عملية الكتابة والتمثيل والإخراج تعامل فطري، وبدأت أفكر في المسألة بجدية المحترف، وليس فقط بحب العاشق. فقد فتحت الدورة ومحاضروها أمامي الكثير من المسالك للتحصيل والمعرفة النظرية. فللمرة الأولى أقرأ في الديكور والماكياج إلى جوار حرفية الكتابة. بعد أن كانت كل حصيلتي من تأمل النماذج الجيدة من النصوص المسرحية العالمية التي قرأتها وقلدتها بالطبع. لكن القراءة في حرفية الكتابة ومدارس الإخراج وتاريخ المسرح أضاف عمقاً كنت أفتقده في ثقافتي المسرحية. والأهم أن الدورة أعطتنا مفاتيح القراءة الصحيحة التي أفادتنا كثيرا في متابعة التثقيف المسرحي النظري. وأدين للناقد المرحوم الدكتور أحمد العشري بالكثير من التوجيهات الفنية المهمة التي أبداها في برامج إذاعية لم أتمكن للأسف من تسجيلها وفي لقاءات وعروض ومهرجانات كثيرة بعد أن تعرفت عليه أثناء الدورة. وكانت مشاركتي في التجربة المعملية أو الورشة التي أشرف عليها المخرج فهمي الخولي كمخرج منفذ إضافة عملية لخبراتي في مجال الإخراج.

وقد فاجأني حسن الوزير زميل الدورة باختياره لنصي «انتظار آدم» ليكون العمل الأول له كمخرج. وتتابعت الأعمال المسرحية بعد «بير الشفا» و«في انتظار آدم» قدمت «أرض البدري» و«الزعيمة ست الغرب».

وقد خضت تجربة الإخراج بنص محمود دياب «أهل الكهف ٧٤»، وقدمته باسم «أهل الكهف ٨٤»، واعتمدت به

كمخرج بالثقافة الجماهيرية. لكن التجربة كانت شاقة، فالإخراج هم بالليل وهم بالنهار، لا يترك لك فرصة حقيقية للقراءة أو الكتابة أو التفكير فى شيء غير العرض ومشاكله التى لا تنتهى. الإخراج متعة لكنها مكلفة للغاية. ولست على استعداد لتحمل تلك الكلفة.

المسرح الشعبى ... عود على بدء

قد يتصور البعض أن الاهتمام بالشعبية فى مسرح درويش الأسيوطى مسألة طارئة أو عارضة أو جديدة، بالعكس لقد كانت مسرحية «فى انتظار آدم» أول تعامل لى مع التراث الشعبى وكانت من أوائل النصوص التى كتبتها وقد اعتمدت على سيرة الملك معروف، ثم جاءت «فى صحة التاريخ» معتمدة على ذات الهمة، ثم «الزعيمة ست الغرب» معتمدة على السيرة الهلالية. ثم كانت «عرس كليب» مزاوجة بين «العراسة» وسيرة الزير سالم.

ولعل «عرس كليب»(8) التى قدمها حسن الوزير فى افتتاح مسرح حسن فتحى بالأقصر عام ١٩٨٦، والتى قدمها مسرح الشباب بالقاهرة عام ١٩٩٨ باسم «قولو لأبوها» من إخراج إيمان الصيرفى، بداية الخروج الأكثر وعيًا على الشكل التقليدى الغربى، فقد مزجت فى هذا العمل بين شكلين تراثيين الأول هو الراوى الشعبى الذى جاء إلى أحد الأفراح ليقدم سيرة الزير سالم وحالة مسرحية أخرى هى «العراسة» وهى احتفالية الزواج فى صعيد مصر. و العراسة هى جماعة تسند إليها القرية مهمة تنظيم الاحتفال بالعرس وتتخصص فيه وعلى سبيل الدعابة يعطى عم العراسة الحق فى إصدار الأحكام ـ الهزلية عادة ـ ويلتزم كبار العائلات بتنفيذ أحكامه بجدية مهما كانت. وقد جعلت المسرحية تجرى على ثلاث «دوائر»، دائرة تحكى عليها السيرة، كما تروى دائمًا بنصوصها دون إضافة، ودائرة تشخص عليه الأحداث الواقعية الحالية، ودائرة تجرى عليها احتفالية العرس. فى هذا العمل طرحت فكرة أنه ليس هناك فرق بين احتلال الأرض وانتهاك العرض، فمن خلال إسقاط احتلال حسان اليمانى للشام على احتلال الصهاينة للأرض العربية فى الشام ومصر، وجعل الصراع بين كليب والعرب ضد حسان المعتدى «يقال له أصول يهودية» معادلاً للصراع العربى الصهيونى. وانتصرت للتطهير بالدم.

ولا تزال عرس كليب تستقطب اهتمام النقاد والمخرجين فقد قدمت من قبل كبار المخرجين فى مصر مثل: فهمى الخولى، عبد الستار الخضرى، حسن الوزير، إيمان الصيرفى وأميل شوقى وغيرهم. فلم يخلو موسم مسرحى من عرض لـ «عرس كليب» منذ عام ١٩٨٦ حتى عام ٢٠٠٥. وقد ساعد نشرها فى هيئة الكتاب عام ١٩٩٥ على استمرار انتشارها.

لقد كتبت الكثير من النصوص جيدة الصنع كما يقال، بعضها قدم وبعضها لم يقدم لأسباب متعددة ليست فنية، لكن ظل أبو عجور الذى أشرت إليه فى بداية شهادتى هذه كامناً بخبث الفلاح المصرى المعروف فى ركن مجهول حتى طفا فجأة ليفرض نفسه فى شكل محاكاة تهكمية لنص الكاتب الكبير محفوظ عبد الرحمن «حفلة على الخازوق»، وكانت «حفلة أبو عجور». ورفض القائم على مسرح الثقافة الجماهيرية فى ذلك الوقت ١٩٩٦ التصريح بعرض المسرحية إلا بعد موافقة محفوظ عبد الرحمن، ورفضت بالطبع أخذ موافقة كاتب على عرض نص أنا كاتبه. وبادرت بنشر النص فى آفاق المسرح وعندها فتح الطريق أمام تنفيذ النص فى أكثر من موقع. وقد شجعنى النجاح الذى حققته حفلة «أبو عجور» على استكمال التجربة فكتبت «أبو عجور للخلف دور» ثم «أبو عجور سلطان حاير»، وقد نشرت الثلاثية فى كتاب بسلسلة نصوص مسرحية بتقديم للدكتور محمد عبد الله حسين. لكن أبو عجور لم يكف عن مفاجأتى فقد ظهر واضحًا فى «كيد البسوس» حتى فى مسرح الطفل تزعم العرائس فى «بيت العرايس». لكن هذا لم يمنعنى من التعامل مع جوانب أخرى من التراث كما حدث فى «حلم السلطنة»، و«أهلاً يا جاز» و«نعيمة» وكلها نصوص تستند إلى التراث الشعبى.

ولابد من الإشارة إلى مسرحيات الفصل الواحد التى بدأت بها الكتابة والتى قد تستدعيها ملابسات سياسية أو فكرية معينة، ولقد جمعت بعضها فى كتاب «مسرحيات قصيرة» صدر عن إقليم وسط الصعيد الثقافى ونال جائزة أحسن مسرحية منشورة عام ٢٠٠٠، ومن بين المسرحيات المنشورة فى هذا الكتاب مسرحية «أحلام منتصف الوقت» التى قدمتها فرقة مسرح السد بدولة قطر.

ومازال مشوار المسرح بلا نهاية، لكن للحياة نهاية مؤكدة.

والله على ما نقول شهيد.

الهوامش :

(١) صفوت كمال، مجلة **الفنون الشعبية**، العدد ١٨ .

(٢) راجع: حسن سرور، حوار مع عبد الرحمن الشافعى، **الفنون الشعبية**، العدد ٥٠ .

(٣) د. على الراعى، **المسرح فى الوطن العربى**، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٨ .

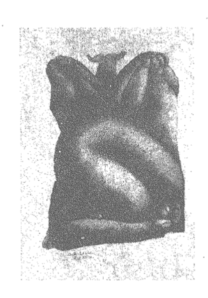
(٤) د. عصام الدين أبو العلا، **المسرح العربى الشعبى**، مجلة الفنون الشعبية، عدد٣٤ .

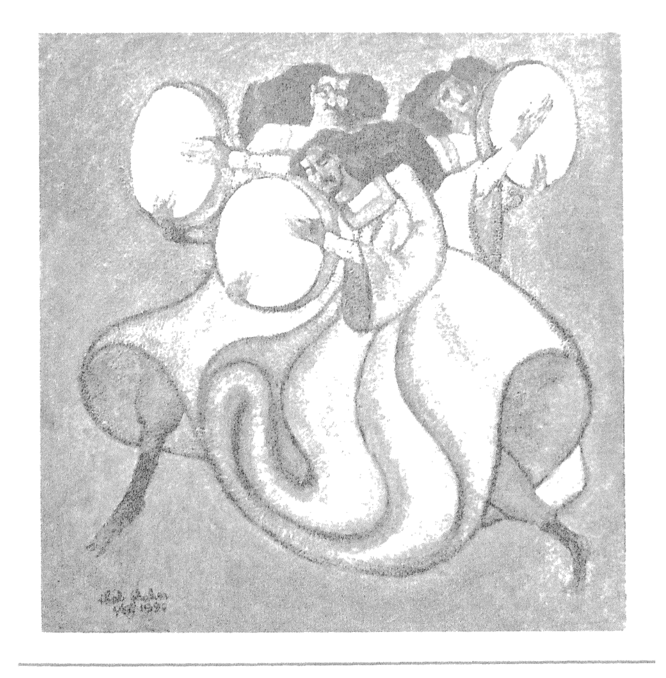
(٥) درويش الأسيوطى، **عرس كليب**، هيئة الكتاب ١٩٩٥ ، سلسلة إشراقات جديدة .

(٦) درويش الأسيوطى، **من فصول أبو عجور**، هيئة قصور الثقافة، سلسلة نصوص مسرحية .

(٧) درويش الأسيوطى، **كيد البسوس**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ ، سلسلة إشراقات جديدة .

(٨) درويش الأسيوطى: **لعب العيال، من أهازيج المهد، أشكال العديد، الحمل والولادة والختان، الفرح.**
كتب دونت بها حصاد ما حفظت وما جمعت نشر منها حتى الآن الكتب الثلاثة الأول بسلسلة الدراسات الشعبية، هيئة قصور الثقافة والباقى تحت النشر.





its traditional heritage. The papers were presented in a series of seminars held at the head quarters of the Egyptian society of folk traditions. The seminars takled the various manifestations of folk life at the oasis.

Then Wael AL-Semari offers a review of a seminar held at the Higher council of culture, which was held under the title "Drawing Inspiration from Folk Literature in Drama". The seminar was moderated by prof. Ahmad Mursi. Among the participants in this seminar are Dramatist Raafat AL-Dewiri, research-worker Ibrahim Helmi, Dr. Ahmad Halawa and Dr. Sameh Marwan. The review covers questions raised in the seminar about the way in which the creative Arab dramatist interacts with his official and folk tradition and projects realtity.

Fatma Hussein presents and elaborate review of the experiment of artist Aly AL Desouqi which lasted for more than forty five years and was characterized by the artist's unique style and its relevance to heritage and the environment. His works take us to the realms of myth and folk life in Egypt, customs, traditions and the various manifestations of Egyptian folk culture. The artist held different exhibitions based on folk life in Egypt.

In a brief review, Amer AL-Warai presents his vision of a traditional handicraft, namely fez-making. He explains the various meanings of fez. He cites lines from vernacular verse about the afez and discusses its various kinds and mentions the sole remnant shop of at AL-Ghouria street and interviews fez its owner Haj Ahmad AL-Tarabishi about the history of the fez and its origin, the raw material used in producing it and the processes of manufacturing fez .

Under the title "Out of Greak Myths", Dr. Tawfik ALi Mansour presents the myth of Orpheus, the Lyre player, and the Myth of the wooden or Trojan horse.We also publish a Dutch folktale entitled "A city Under Water" translated into Arabic by khalil kolfat and narrated by French writer Bernard Klavill.

The magazine continues to publish tales out of the collection of Indian folktales collected and rendered into English by A.K. Ramongan. Dramatist Rafat AL-Dewiri presents his translation of five tales out of this collection. Four of these tales revolve around family relationships, namely "The Tale of the Two princesses Souna and Roba and Their Incestuous Braother". The Tale of the Princess Whose Father Wanted to Marry Her", The Tale of The Two wives whose husband lost his hair. " The Fifth tale is about Four Daughters and a King".

Abdel Satar Selim then presents his filed collection of some verses belonging to the wao . Medhat Mounir contributes an article about "Dama and semsemia which constitute and essential part of popular wedding at The suez canal cities. Finally, the magazine offers two testimonies by two creative writers, viz novels Khayrie Shalby under the title ' How I become a Writer Steps towards qualifications and playwright Darwish AL-Asiouti under the title folk tradition and theatre. and Endless Road.

Translated by:

Dr. Mohammed Bahnasy

methodologicaly diversity such as the methods of studying oral tradition on the one hand and the methods of studying written folk epics on the other.

The file ends with prof. Al-Nagar's study of humorous verse during the reign of the Mameluks . The study commences with his discussion of the triumph of the sultans during the reign of Mameluks and their role in Islamic Egypt and the hegemony of military feudalists over Egyptian society. AL-Nagar then goes on to discuss social disintegration and the rise of the spirit of resistance and sarcasm. The folk community had to resort to sarcasm because of its ordeals and suffering and its inability to give expression to its national identity.

Al-Nagar records the different sarcastic arts common among the masses such as muwashahat (verses with a special rhyme scheme), Dubeit (Verse couplets), Zagal (Vernacular verse), Mawalia, Homak, Qoma, Kan Kan together with other sub-genres derived from zagal such as AL-Balik, AL-Mokafar, AL-Moranan, etc. He also sheds further light on folk prose genres such as folk humorous tales, tales of vagabonds, tales of Malafiq, anecdotes, and dissipation and the Maqmat, epistles and fables together with folk thespain arts such as khayal Al-Zel (shadow theatre) and epic fine arts, etc.

In AL-Founoun AL-Shabia literary section, Nabil Farag continues to write under the title " Out of the Memory of Folklore". In this issue, Farag discusses the works of Ahmad Rushdi Saleh (1920-1980- whose experiment in the filed of collecting and studying folklore is one of the richest experiments in this filed. His unique experiment is evident in his three books about folklore, mainly "Arts of Folk literature". (About verse), "Arts of Folk literature" (About prose-1955-1956) and his book "Folk Arts (1961). Farag illuminates the externally important role played by Saleh in managing and laying the foundation for "Folk Arts Centre" in 1957 and his contribution in the filed of journalism and his role as a lecturer at The Higher Institute of Theatrical arts. Farag concludes his article with an article by Saleh which was published in AL-Gamhouria newspaper on 20 July 1956 under the title "Literature for the People And for The Future".

The next article is a review by Gouda Al-Refae of a book called 'African Arts" by research-worker Osama AL-Gohari. The book is an outlook on African art and its history in the great sahara and particularly its southern arts. The book de-ciphers the symbols of African art and the interrelationships among it styles, devices and effects. Moreover, the book handles the various social and religious customs of African desert. The book falls into an introduction and two parts. The first part is concerned with "Stone arts" while the second tackles "Masks and Mythical Dances". The African continent is replete with treasures of folk traditions. Africans knew plastic arts since ancient times particularly sculpture and painting. The African ancestors believed that some monuments were endowed with supernatural powers which could stave off evil spirits.

In AL-Founoun AL-Shabia art tour, Marawan Hamad offers a review of the papers presented about the Siwa oasis by research workers shermine Mou'nis , Rabab Salem, Shermine Ibrahim, Hana Abou Shemala Asmaa Abdel Khaleq and Heliatallah AL-Amgad. They are researchers at the preliminary year at the faculty of in arts who graduated in 2005 and have and interest in the siwa community and

fifth and last part handles the hisoty of the Arab or the conflict between the self and the other.

Alaa Mohamed Ragab AL-Nagar contributes a testimony of his father.

Research-worker Faris Khedr contributes a study entitled "The Disassociation of Anthropology and Folklore". He confirms that serious cultural climate should be made available so that expatriate research workers can make their own contribution to knowledge. Prof. AL-Nagar's contribution is a proof of this hypothesis. As a research - worker in the filed of folklore, he was concerned with re-reading Arab folkloric heritage in the light of the givens of folklore in a bid to assert the cultural epistemological and methodological interaction between oral and written traditions. AL-Nagar was in a position which enabled him to realize where the work of the anthropologist ends and where the work of the folklorist starts. He could perceive that the research-worker should start his study of the creative work only to reach a deeper and better understanding of folk concepts, values and epistemological certainties. The research-worker's work should also be an exploration of the artistic and aesthetic aspects of the work under study. The roles of anthropolological and folkloric work, AL-Nagar maintains, should be complementary. In his opinion, the anthropologist should view the folkloric text as an indication of social and cultural aspects. The folklorist, in turn, assists the anthropologist as he provides him with the social context in which folk creative artists produce and reproduce the folkloric text.

Research-worker Khalid Abou Ellil presents an elaborate review of AL-Nagar's book "Abou Zeid AL-Hilali: The Symbol and The Issue" he calls our attention to the numerous studies conduced by the late professor in the filed of folk legend, and the Legend of Abou Zeid AL-Hilali in particular, suchas his study "The Hero in Folk Epics and Legends: Issues and Artistic Aspects" and his study "An Introduction to The Structural Analysis of Folk Legends In Theory and Practice". Abou EL Lile focusses on the content of the book about Abou Zeid Al Hilali which consists of an introduction and two chapters and points out the major issues dealt with in the book.

In a study entitled " Mohamad Ragab AL-Nagar and the Issues of Studying Folk Legends," research - worker Mohamad Hassan Abdel Hafiz re-evaluates the contributions of the late professor in his studies of the texts of folk legends in both their Egyptian and Arabic versions. The late professor benefited by modern critical and methodological books and offered commendable applied models. Abdel Hafez reminiscences about his discovery of the varied works of the late professor and his constant dialogue with him through his field study and documentation of AL-Sira AL-Hilalia. Some of the findings of his field work converged with those of the late professor while other findings diverged from those of the late professor. Abdel Hafiz determines two major issues tackled by Prof. Al-Nagar, i.e. generic conflict and the nominalism of literary genres in the work the late professor which range from epic, legend to epic-legends. The research-worker considers other views which occurred in works of AL-Nagar such as those of Prof. Abdel Hamid Younis, prof. Ahmad Shams Edin AL-Hagagi, Dr. Mohamad Hafez Diab and others. The research-worker also tackles the issue of methodological conflict in the study of Arab folk legends, and the issues pertaining to generic conflict and

entitled "Tawfik AL-Hakim and Folk Literature. Patterns of Folkloric Intertextuality". The book has been published by Ein Publishing House For Social and Humanitarian Studies. The book falls into an introduction entitled "Illumination and Groundwork" and a body comprising several topics. The first topic is divided into two sections the first of which tackles the social formulation of AL-Hakim from the flokloric point of view. The second section revolves upon the cultural formation of AL-Hakim. The second topic is entitled AL-Hakim and the search for new sources for his theatrical project. This topic is divided into three sections tackling the artistic and critical consciousnes of Al-Hakim and his interest in folklore. The first section handles the stages of linguistic formation and of vital folkloric concepts, visions and issues. The second section registers stages of artistic, literary and linguistic formation of a popular theatre. Prof. AL-Nagar ends his book with an applied study of four plays by AL-Hakim, namely the river of Madness and The Pattern of textual essentialization, The Justice Council and The Pattern of Textual Generation, The Bewildered Sultan and the Pattern of Implicit Intertexctualitly, The Tree Climber and The Pattern of Metatext.

In an article entitled "Goha, The Sarcastic Loser and the Perpetual Winner Between Reality and Folklore", Sobhi Mousa reviews Prof. AL-Nagar's book "The Arab Goha, his Character, And Philosophy of Life and His Way of Expression" which is an extremely important and popular book among folklorists. In this book Prof. AL-Nagar does not seek to prove the historical existence of Goha's character in books alone, but he culls and classifies fragments about Goha in these books as well. Ancients authors argue that Goha is not Abo AL-Ghosn, but the historical Goha lived and died at the same year of his death. He also handled the complications of Turkish Goha who carries the name Nasr Edin Goha. Prof. AL-Nagar handles the way in which folk imagination expanded the character of Goha to cover all aspects of life, such as the character of judge, courtier, the thief, the vagabond, the rake, the husband, the son, the father, the parasite and other social roles.

Researcher Ahmad Bahi Edin Ahmad reviews Prof. AL-Nagar's book which is entitled 'Epic literature in Arabic Folk Traditions', The book comprises the late Professor's argument about epic literature in books of folk siras (legends). The book falls into five parts. The first part comprises three chapters. The first chapter is entitled 'Epic literature, Definition and History". The second chapter carries the title " Morphological and Semantic Structure" while the third chapter is entitled: "The Structure Of Content: A Functional Reading and The Issues of The Hero in Folk Legends ". The second part is about Egypt in folk legends and the unique place which it occupies. This part handles three legends in which egypt occupies a unique place, namely Seif Ibn Ze El Yazan or the legend of the Nile, AL-Zaher Beybars, or the legend of Mameluki Egypt and Aly - EL-Zeibaq or the art of resistance during the Ottomanic reign in Egypt. The third part of the book registers the role of women in folk epic discourse and offers the example of the legend of resolute princess. In The fourth part, Prof. AL-Nagar acquits the the creative folk poet of inventing legends like the legend of Fayrouz Shah which gives the Persian race priority over the Arab race. He stresses the fact that this epic is a folk version of Al-Ferdawsi's Shahnama. The

bibliography which reflects the authentic vision of Prof. Al-Nagar and his broad outlook on the study of folk literature.

Within the framework of this outlook, Prof. AL-Nagar conducted studies in many fields such as folk verse, folk song, satiric verse, lullabies, creative works during religious festivities such as the festivities accompanying the rite of pilgrimage, proverbs, and riddles. He equally studied Arab values, customs and traditions, prophetic medicine or alternative medicine. Among his achievements is his discovery of new folkloric genres such as tongue twisters.

Research - worker Masoud Shouman tentatively approaches the cultural project of the late professor and emphasizes the importance of his books. This importance, Shouman argues, is due to the late professor's attempt to resort to the original and traditional resources. Such an attempt is neither a relapsenor a mere return to the past. Nor is it a mere desire to glorify ancestors. Rather, it is an attempt to discover the elements of folk legacies and uncover its various manifestations in folk tradition. It could be said that the late professor paved the way for future research workers in all fields. This is evident in his erudite dialogue with folk narration and his review of our fictional heritage. An accurate study of AL-Nagar's project reveals his interest in the interrelationship between verse and prose. His diverse creative output is an amalgam of academic exploration, wonder, and admiration of the treasures hidden in our folk legacy. Under the title "Editing Tradition Between Orality and Literacy", editor Hesham Abdel Aziz writes about Prof. Al-Nagar's stance regarding this problem. He starts his article by emphasizing the idea of specialization in the field of editing. He also handles Al-Nagar's selection of the text he edited such as Fakahat AL-Kholafaa wa Mafakahat Al-Zorafaa (Humorous anecdote of caliphs and humorous tales of comic folk) and Sirat ALi Zebaq (the blegend of ALy the quicksilver). The research worker points out that the choice of these two texts is a fruit of the academic career which he followed. Prof. Al-Nagar was deeply interested in oral narratives and he adopted a number of methods and logical criteria while editing these texts without doing without narrative pleasure.

Researcher Doaa Mostafa Kamel points out in a study entitled "Arabic and Folk Riddles: A Reading of the Project of Prof. Al-Nagar" that literary riddles in our heritage assume multiple forms such as Awabed (odd riddles) prose riddles aiming at testing common sense, riddles used in criticizing verse and rhyme schemes, political riddles, riddles based on dialogue, Motayarat (riddles about birds), riddle tales, humorous narrative riddles which handle characters pretending to be foolish like Goha. Prof. AL-Nagar diligently studied the conitibutions of ancient Arab authors and their definition of the riddles, its classification, its function and characteristic features. The research-worker registers Prof. Al-Nagar's efforts in this field and casts light on specific studies, namely "The Art of Riddles in Arab Tradition" and "The Dictionary of folk ridles in Kuwait".

Given the fact that Tawfik AL-Hakim could be regarded as a pioneer of folk arts and folk literature, and not merely a pioneer of modern Arabic theatre, Hamdi Abdel Monem reviews a book by the late Professor



This Issue

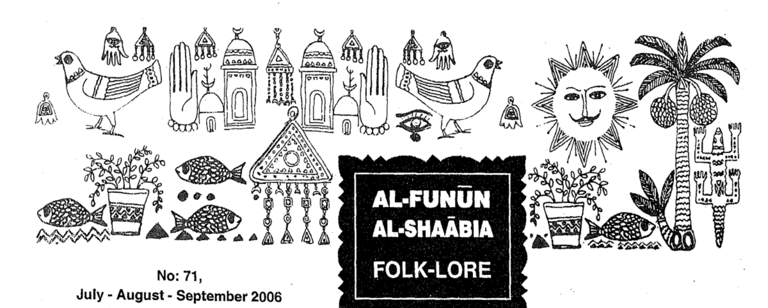
Folkloric movement in Egypt and the Arab World has lost some of its great pioneers. This is the gist of Prof. Ahmad Mursi's obituary of Prof. Samir Sarhane and Prof. Mohamad Ragab AL-Nagar and Prof. Farouq Khorshid. This issue offers a file about the achievement of Prof. Mohamad Ragab AL-Nagar in the filed of folk literature.

This file starts with a study by the late professor about the current state of folk literature in the light of contemporary nationalistic movement. In this study, he tackles the dualism inherent in Arabic culture in the anthropological sense. By duality the late professor means the gap between elite culture and the culture of the masses. Such dualism resulted in many binary oppositions which remain unresolved up till now such as cultural dualism which implies a gap between acknowledged, official central and elitist culture and the unacknowledged, maraginalized folk culture. Such dualism in the Arabic cultural discourse is conductive to a parallel dualism in literary discourse. We now have what might be termed as the official acknowledged, literature of the centre and what might be termed marginalized literature which comprises marrative and oral traditions, literary oral tradition, and folk oral tradition. Such dualism was not known when the Arab nation was politically strong. It was witnessed only when the nation underwent periods of cultural deterioration. We made the same mistake during our modern literary renaissance. Had this renaissance evolved naturally out of our oral and folk arts, things would have been different.

Under the heading "A lantern at The Heart of The Nation", the magazine, publishes prefaces by novelist Khairi Shalaby to four books by prof. Al-Nagar. The books were issued within the series of folk studies library published by mass culture organization which is the first of its kind in the field of folk traditions in Egypt and the Arab world. Shalaby's Prefaces illuminate and ornament Prof. AL-Nagar's books such as the Arab Goha: His Character and Philosophy life and His stylistic Mannerism. The legend of Aly AL-Zebaq, Haj folk song as an example and selections of folk literature within Arab traditions.

Dr. Mostafa Gad presents and index of Prof. AL-Nagar's books along with his studies and essays. This index starts with a





No: 71,
July - August - September 2006

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
***Abdel-Hamid Yunis,** in January 1965*
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

Chairman of GEBO

Nasser El-Ansary

Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief

Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief

Safwat Kamal

Managing Editor

Hassan Surour

Art Director

Nagwa Shalaby

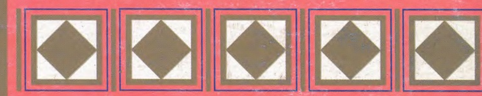
Editorial Secretary

Mohammed. H. Abdel-Hafiz

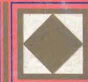


AL - FUNUN
AL - SHAABIA











مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب
خمسة جنيهات